This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

5300
/75
N97
1907

B 915,501

berühmte
Kunststätten
№ 5

P. J. Rée

Nürnberg

Mit 181 Abbildungen

Dritte Auflage

Leipzig
E. A. Seemann

Berühmte Kunststätten

No. 5

Nürnberg

Nürnberg

von

Paul Johannes Rée

Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage

Mit 181 Abbildungen.

Adlerwappen vom Ostgiebel des alten Rathausbaues

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1907.

Alle Rechte vorbehalten.

Bär & Hermann, Leipzig.

Meiner lieben Mutter

und

dem Andenken meines lieben Vaters

gewidmet.

Vorwort.

Seit dem Jahre 1900, in dem die hier in starker Umarbeitung auftretende und um das reich illustrierte Kapitel „Die Kunst im 19. Jahrhundert" erweiterte Schilderung der Nürnberger Kunst zum ersten Male erschienen ist, hat die Spezialforschung auf diesem Gebiete eine so rührige Tätigkeit entfaltet, daß das Bild, welches man damals von dem Entwicklungsgange der Nürnberger Kunst hatte, in vielen Punkten verändert erscheint. Insbesondere gilt das von der Nürnberger Plastik, aber auch auf den übrigen Gebieten ist seitdem durch archivalische Aufklärungen und schärfere kunstkritische Untersuchungen manches in eine andere Beleuchtung gerückt worden. Viele damals noch unbekannte Werke sind in unseren Gesichtskreis getreten und manche schwankende Angabe ist seitdem zur feststehenden Tatsache geworden. Viele Hauptfragen aber harren noch heute ihrer Lösung. In der Wolgemut- und Vischerfrage ist die Zahl der Zweifel nicht geringer geworden, und zu den alten Problemen ist als neues die wichtige Frage getreten, was es mit Flötner als Baumeister für eine Bewandtnis hat. — Am meisten gefördert erscheint die Dürerforschung, die nicht nur zu einer Mehrung und schärferen Umgrenzung des Dürerwerkes beigetragen, sondern zugleich auch zu einem tieferen Verständnis und einer sachlicheren Würdigung der künstlerischen Schaffensweise des Meisters geführt hat.

Bei dem volkstümlichen Charakter der „Berühmten Kunststätten", über deren durchschnittliches Maß die neue Auflage um ein Beträchtliches hinausgewachsen ist, verbot sich ein Eingehen auf alle Probleme von selbst, doch war ich bemüht, alle wichtigeren Fragen wenigstens andeutend zu berühren und des weiteren auf die vorhandene Literatur hinzuweisen.

Sehr zu Dank verpflichtet bin ich meinem Freunde, dem emsigen Quellenforscher Dr. Theodor Hampe, der mit mir die Korrektur gelesen und mir dabei verschiedene beachtenswerte Winke gegeben hat.

Nürnberg, im Mai 1907.

Professor Dr. Paul Johannes Rée.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
1. Die Burg und die Anfänge der Stadt 7
2. Die kirchlichen Bauten und die Befestigungswerke des 13. Jahrhunderts 19
3. Die Baukunst im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts 30
4. Die Plastik im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts 56
5. Die Baukunst im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts 67
6. Die Plastik vom zweiten Drittel des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts 81
7. Die Entwicklung der Malerei im 15. Jahrhundert bis Dürer 109
8. Albrecht Dürer und seine Schüler 118
9. Das Kunstgewerbe im 16. Jahrhundert und die Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts 150
10. Die Baukunst im 16. Jahrhundert 181
11. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert 197
12. Die Kunst im 19. Jahrhundert 210
Literatur-Anmerkungen 243
Register 252

Abb. 1. Blick auf die Stadt mit der Burg vom Turm der Lorenzkirche aus. (S. 5)
Phot. von F. Schmidt.

Einleitung.

„Wie friedsam treuer Sitten
getrost in Tat und Werk
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg."

Wer durch die krummlinigen Straßen Nürnbergs wandert und die Sprache versteht, welche die Häuser mit ihren altersgrauen Mauern und den rotleuchtenden hohen Ziegeldächern reden; wen es ergreift beim Anblick der auf stolzer Höhe breit hingelagerten Burg mit ihren Türmen und Befestigungswerken, die sich von hier aus als turmreicher Mauergürtel um die ganze Stadt herumziehen; und wer dann innerhalb dieses Rahmens die malerischen Reste der älteren Befestigung schaut und die Kirchen, Kirchlein und Kapellen, das Rathaus und die Märkte und Plätze mit ihren Brunnen und Brünnlein, dem ist zu mute, als blätterte er in den Seiten einer mit kräftigen Lettern gedruckten und mit markigen Holzschnitten ausgestatteten alten Chronik.

Auch ohne sich in den Inhalt eines solchen Folianten zu versenken und den Berichten des Chronisten zu folgen, kann es uns reizen, Seite für Seite umzublättern, weil alles dazu angetan ist, uns zu fesseln und zu erfreuen: das kräftige Papier, die charaktervolle Form der Typen, der energische Zug der Illustrationen, das intensive Schwarz des Druckes und die ungebrochene Kraft, mit der das Rot der Initialen

herausleuchtet. Man spürt, daß hier ein ursprünglicher, gesunder Geschmack gewaltet hat, dem alles Unnatürliche und Gekünstelte fremd ist, und es ist als ginge ein Strom von Kraft auf uns über, der uns wachsen und erstarken macht. Und diese Empfindung steigert sich, wenn nun das Buch seinen Inhalt enthüllt und farbenfrohe Bilder aus der deutschen Vergangenheit vor uns auftauchen läßt. Glückliche Stunden, da so der Geist der Geschichte an uns herantritt und uns teilnehmen läßt an den Taten, die vor Jahrhunderten ein glaubensstarkes und seiner Kraft bewußtes Volk vollbracht hat, glücklich die Stätte, die sich rühmen kann, das reinste und treueste Spiegelbild jenes Geistes zu sein, der Deutschland groß und stark gemacht hat, und wo dem Deutschen auf Schritt und Tritt die mahnenden Worte an das Ohr tönen:

Ans Vaterland, ans teure schließ dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.

Ein Jahrhundert ist es her, da ist den Deutschen der Sinn für die charaktervolle Schönheit Nürnbergs aufgegangen. Das 18. Jahrhundert wollte nichts davon wissen. Eine Zeit, in der an die Stelle jener massiven Folianten zierlich in Saffian gebundene, mit Goldschnitt verzierte und mit sauberen Kupfern anmutig ausgestattete Bändchen getreten waren, konnte keinen Geschmack haben an den künstlerischen Zeugen des Mittelalters und der deutschen Renaissance. Was war ihr Deutschland? Jagten doch, durchtränkt von weltbürgerlichen Ideen, damals die Besten dem Traumbilde einer allgemeinen Völkerverbrüderung nach. In der Kunst hatte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts das Nationale vollständig verflüchtigt. Dem übermächtigen Einfluß Italiens, der dem deutschen Barockstil das imposante Gepräge verlieh, war seit den Tagen Ludwigs XIV. der französische Geschmack gefolgt, und als dann der holde Leichtsinn der Zeit, der in dem lieblichen Rokoko seinen entzückenden Ausdruck fand, vorbei war und die große Ernüchterung kam, da war es die griechische Kunst, an die man sich klammerte, bei der man Hilfe suchte und die man in allen Fragen des Geschmacks zur absoluten Regel und Richtschnur machte. Was konnte eine solche Zeit an Nürnberg finden? Sprach es doch in seiner ganzen Erscheinung allem Hohn, was damals der Schönheitskanon billigte. Wunderlich genug nimmt es sich freilich aus, wenn Mozart im Jahre 1790 über Nürnberg keine andere Tagebuchbemerkung macht, als daß es eine häßliche Stadt sei, und daß er hier gefrühstückt habe, oder wenn ein sächsischer Pfarrer in jenen Tagen nur von finsteren Gassen, geschmacklos bemalten Häusern, widersinnig angelegten Gebäuden, entsetzlich aufgetürmten Steinmassen redet und, nachdem er die Kühnheit und Sonderbarkeit der gotischen Bauten hervorgehoben hat, die Bemerkung hinzusetzt: „aber einen angenehmen Eindruck machte es mir nirgends.“[1]) Wunderlich klingen solche Urteile, aber wunder können sie uns nicht nehmen, wenn wir daran denken, daß man damals alles durch die Brille der antiken Kunst sah und unmöglich etwas gelten lassen konnte, was dieser in dem Maße widersprach wie der Anblick des alten Nürnberg. Zwar war schon im Jahre 1772 beim Anblick des Straßburger Münsters in dem jungen Goethe eine Ahnung von der Größe, Macht und Tiefe der deutschen Kunst aufgegangen, so daß er mit eindringlichen Worten vor der Verwendung antiker

Bauformen warnt und im Hinblick auf die mit der Fremde liebäugelnden, n
rierten und unnatürlichen Maler seiner Zeit begeistert ausruft: „Männlicher Al
Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir
kommener." Solche gesunden Anschauungen aber waren nur vereinzelt und k
auch bei Goethe nicht stand. Aus dem begeisterten Lobredner Meister Erwins
später ein glühender Verehrer des Klassizisten Palladio, und als er auf seiner

Abb. 2. Der Heidenturm an der Kaiserburg. (S. 7)
Phot. von F. Schmidt.

fahrt durch Regensburg kommt, hat er für die majestätische Schönheit des T
kein Wort der Bewunderung. Es mußten erst große nationale Taten gesch
bevor der Geist der Romantik zu seinem Rechte gelangte, der aus jenen Werke
jungen Goethe spricht, und der im Jahre 1797 Wackenroder in den Her
ergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders beim Anblick Nürnbergs die
warmer Liebe zur mittelalterlichen Kunst zeugenden Worte sprechen läßt: „Wie
lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sy

führen!" Erst unter dem Drucke der napoleonischen Weltherrschaft erwachte Deutschland wieder zu einem nationalen Leben. Freudig begrüßt es die im heiligen Kriege wiedergewonnene freie Erde und mit inbrünstiger Liebe wird ergriffen, was dieser entsprossen ist. Man versteht wieder das geheimnisvolle Rauschen der Eichen- und Buchenwälder und gedenkt dabei uralter Märchen und Sagen. Man durchforscht die Vergangenheit und staunt über die ungeahnte Pracht und Herrlichkeit der Bilder, die man hier erblickt. Man durchwandert das Land und freut sich an allem, was als stummer und doch so beredter Zeuge einer großen Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt. Die marmornen Tempel und Hallen Griechenlands und die Riesenbauten Roms müssen nun zurücktreten vor den künstlerischen Schöpfungen des Mittelalters. Man schwärmt für gotische Kirchen mit hohen, bunten Spitzbogenfenstern und kunstvoll gestützten Gewölben, die vom Klange der Orgel widerhallen, man begeistert sich an alten Ritterburgen und hat seine besondere Freude an dem malerischen Gewinkel der alten Städte, denen ein gesundes, von echter deutscher Gesinnung erfülltes und in den Künsten wohl bewandertes Bürgertum das markante und unauslöschliche Gepräge verliehen hat.

Da konnte es nicht fehlen, daß Nürnberg, das Idealbild einer deutschen Stadt, die alles, was man mit der Vorstellung einer solchen verband, auf das wunderbarste in sich vereinigte, wieder entdeckt wurde. Um so mehr war ihr Anblick dazu angetan, jeden mit Bewunderung für die Taten deutschen Kunstfleißes zu erfüllen, als die Stadt, von der Natur mit wenig Reizen begabt, in sandiger Ebene und an einem unscheinbaren Flüßchen gelegen, ihre charaktervolle Schönheit allein dem Fleiße und der Tüchtigkeit ihrer Bewohner zu verdanken hat. Das hatte auch Kaiser Friedrich II. anerkannt, der ihr im Jahre 1219 einen wichtigen Freibrief ausgestellt und besondere Privilegien bewilligt hat, weil sie „weder Weinberge noch Schiffahrt besitzt und auf einem sehr harten Boden gelegen ist".

Man fühlte, daß hier der Genius der deutschen Kunst eine Stätte hatte, und es schien einem kein Zufall, daß Dürer, der größte und deutscheste Meister deutscher Kunst, gerade in Nürnberg geboren ist. Jubelnd sang in jenen Tagen Max von Schenkendorf seine seitdem unzählige Male wiederholten Worte von der der edlen Künste vollen Stadt, die zu nennen sei

Wenn einer Deutschland kennen
Und Deutschland lieben soll.

Zwar sind auch andere deutsche Städte von der Kunst in besonderer Weise ausgezeichnet worden. Wir müssen durch die sächsischen Lande wandern und den Rhein und die Donau hinunter fahren, um die monumentalsten und edelsten Schöpfungen unserer kirchlichen Baukunst kennen zu lernen, aus dem Grün des Thüringer Waldes grüßt uns die stattlichste der deutschen Burgen, und unser prächtigstes Schloß spiegelt sich in den Fluten des Neckar. Aber nirgends fühlen wir uns so unmittelbar von dem Hauche deutscher Kunst angeweht wie in Nürnberg.

Merkwürdig, Jahrhunderte haben an Nürnberg gebaut, jedes in seiner Weise, jedes charaktervoll in den seinem Wesen entsprechenden Formen, aber sie fügten die Teile so harmonisch aneinander und schufen alle mit so warmem Gefühl und so

voller Kraft, daß das Ganze einen einheitlichen Eindruck ausübt (Abb. 1). Geschlechter haben gewechselt und mit ihnen der Geschmack und das künstleri Vermögen, aber der Geist, der an Nürnberg baute, hat darüber gewacht, daß Einheit des künstlerischen Charakters nicht gestört wurde, bis das 19. Jahrhund kam und die schöne Harmonie aufhob. Die Stillosigkeit, die das Kennzeichen Kultur des neunzehnten Jahrhunderts ist, wird doppelt empfunden in einer Sta die ihre wunderbare Physiognomie dem ungebrochenen Stilgefühl der Vergangenh verdankt hat, und ich glaube, daß jeder, dem es die Schönheit des alten Nürnbe angetan hat, mitfühlen wird, was Bierbaum seinen Pankratius Graunzer a Nürnberg schreiben läßt:

Abb. 3. Fünfeckiger Turm, Kaiserstallung und Luginsland. (S. 7 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

„In alten Städten, wo deutsches Wesen einmal reich lebendig gewesen ist, sehen wir mit Staunen, was für Kerls unsere Vorfahren gewesen sind, und was für einen Abrutsch wir gemacht haben, wir, die wir mehr als die Deutschen irgend einer anderen Zeit das Wort deutsch im Munde führen. Mauldeutsch sind wir, nicht herzdeutsch.

Nirgends aber wird uns der nationale Abrutsch so deutlich, wie in Nürnberg, nirgends anderswo weitet sich so dein Herz im Stolzgefühle, einer großen Nation, wenn auch nur als verkrüppelter Enkel, anzugehören, wie hier. Aber die Scham ist der Schatten, den dieser Stolz wirft, und ein Schubiack wäre, wer in diesem Schatten ruhen wollte.

Darum hat ein Aufenthalt in dieser alten, herrlichen Burgstadt deutscher Großart etwas Aufpeitschendes, so angenehm er uns auch mit Träumen umgibt, und so wohl er es uns in diesem Träumen sein läßt.

Wir müssen wieder auf eine solche Volkshöhe, wie es die war, auf der eine solche Kunst, ein solches Leben, eine solche Stärke, Echtheit und Klarheit gedieh.

Das war deutsche Kultur, das war Wohnen in deutschem Geiste, das war deutsches Leben.

Diese Leute, die das hinterlassen haben, waren nicht schneidig, die waren mannhaft, aber fein dabei, ganze, freie, schaffende Menschen, ihrer selbst bewußt, Herren aus eigener Art, Herren auf eigenen Wegen, Kerls mit Gesichtern, nicht Puppen mit Larven.

Jeder Erkersäulenknauf hier spricht, wo im Neudeutschen ganze Straßen nur eine geschwollene Phrase sind."

Abb. 4. Burgansicht vom Vestnertorgraben aus. (S. 10)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 5. Blick auf die Burg vom Turm der Sebalduskirche aus. (S. 8)
Phot. von F. Schmidt.

1. Die Burg und die Anfänge der Stadt.

Nürnberg[2]) gehört nicht, wie das von den Römern gegründete Regensburg, „die mittelalterliche Kunsthauptstadt Bayerns", zu den älteren deutschen Städten. Weder die Römer noch Karl der Große haben zu ihm den Grund gelegt, wenn auch die Sage beide mit der Stadt in Zusammenhang gebracht hat. Lange galt der unter dem Namen Heidenturm (Abb. 2) bekannte romanische Margaretenturm der Burg[3]), der in seinen beiden Stockwerken die Apsiden der zur Kaiserburg gehörenden Doppelkapelle enthält, als ein der Diana und dem Herkules geweihtes Heiligtum, noch im vorigen Jahrhundert glaubte man daran und hielt an der Ansicht fest, daß die beiden verwitterten Gestalten an der Ostseite des Turmes, die nach der ansprechenden Vermutung Mummenhoffs Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde darstellten, Bildnisse des Herkules und seines fabelhaften Sohnes Noricus seien, und daß man in den kauernden Tiergestalten, die in Wirklichkeit Löwen sind, die Hundemeute der Diana zu erblicken habe. Der Name Noricus bot zugleich eine bequeme Handhabe zur Ableitung des Namens Nürnberg[4]), die den sinnreichsten Vermutungen zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht feststeht, wenn auch die Ableitungen von Nurung = Rodung oder von Nurberg = Steinberg viel für sich haben. Die Aufgabe, als Stützpunkt zu dienen, um den römischen Ursprung Nürnbergs zu erweisen, ging in unserem Jahrhundert von jenem Heidenturm auf den schon im Mittelalter als „Altnürnberg" bezeichneten fünfeckigen Turm (Abb. 3) über, den man für einen römischen Wartturm ausgab. Berichten doch die alten Chronisten, daß Tiberius Claudius Nero, der nachmalige Kaiser Tiberius,

i. J. 12 vor Christi Geburt Nürnberg erbaut habe. War es da so unwahrscheinlich, in jenem grauen, aus rauhen Quadern aufgeführten massiven Turm den Rest des Castrums zu erblicken, das jener als festen Stützpunkt römischer Macht hier auf dem nach ihm benannten Neroberge errichtet hatte? Aber die Geschichte weiß nichts davon, daß die Römer jemals in diese Gegend gekommen sind, und nicht der Name des Feldherrn hat der Stadt ihren Namen gegeben, sondern umgekehrt hat dieser zu der Erzählung von Nero und seinen römischen Heerscharen geführt. Zu einer genauen Datierung bietet der Turm keine Handhabe. Er hat keine auf romanischen Ursprung weisende Rundbogenfriese wie der Heidenturm, sondern zeigt nur derbe Rauhbossenquader und ganz schmale, schlitzartige Lichtöffnungen. Sein oberer Teil ist im späteren Mittelalter zerstört und durch Backsteinmauerwerk ersetzt, ebenso ist der zur Aufstellung von Geschützen bestimmte, zinnengekrönte Mantel, der seinen unteren Teil umgibt, eine spätere Zutat. Auffallend ist der vielleicht zur Abstützung aufgeführte, dreieckige Pfeileransatz an der Ostseite, nach dem der in seinem Innern annähernd quadratische Turm als fünfeckiger Turm bezeichnet wird, aber auch daraus läßt sich kein sicherer Schluß für die Datierung ziehen. Nur vermutungsweise läßt sich sagen, daß wir es mit einer Schöpfung jenes Jahrhunderts zu tun haben, in dem Nürnberg aus dem Dunkel der Sage in das helle Licht der Geschichte trat. Im Jahre 1050 wird Nürnberg zum erstenmale genannt. Von einer ganzen Reihe umliegender Ortschaften ist schon früher die Rede, und wenn uns auch hier der Zufall den Namen Nürnberg verschwiegen haben kann, so spricht doch der Umstand, daß im Jahre 1025 Kaiser Konrad II. in dem benachbarten Mögeldorf sein Lager hielt, stark zu Gunsten der Ansicht, daß damals Nürnberg überhaupt noch nicht bestand. Im Jahre 1050, als Kaiser Heinrich III. hier mit seinen bayerischen Großen über einen Ungarnzug beriet und der Unfreien Sygena einen Freibrief ausstellte, war Nürnberg kaiserliches Gut. Die Sage nennt Kaiser Konrad I. als den Erbauer der Burg. Sollte hier eine Verwechslung mit Konrad II. vorliegen, der gelegentlich seines Aufenthaltes in Mögeldorf auf den Gedanken kam, auf dem inmitten der ausgedehnten, einträglichen Waldungen aufragenden Felsenberg eine Burg zu bauen? Mit Sicherheit läßt sich diese Frage nicht beantworten, denn die Urkunden schweigen und die Burg selbst gibt darüber keinen Aufschluß. Sie hat im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte so große Veränderungen erlitten, daß das Bild ihres ursprünglichen Aussehens vollständig verwischt ist.

Wer die Nürnberger Burg (Abb. 5) zum erstenmale sieht und ohne historisch-kritische Erwägungen einfach künstlerisch auf sich wirken läßt, der wird leicht versucht sein zu glauben, eine im ganzen geplante, einheitliche Schöpfung vor sich zu haben, an welcher alle Teile weise abgewogen und zusammengestimmt sind. In Wahrheit ist aber gerade das Entgegengesetzte der Fall, und rührt der jedermann ergreifende Eindruck daher, daß hier alle Teile frei und ungezwungen aus den natürlichen Bedürfnissen ohne künstlerische Nebenabsichten geschaffen worden sind. Während so manches Bauwerk unserer Zeit der künstlerischen Einheit entbehrt, obgleich es nach dem wohlbedachten und wohlüberlegten Entwurf eines Meisters gebaut ist, stellt die Nürnberger Burg, an deren Gestaltung mehrere Jahrhunderte

teilhaben, eine solche künstlerische Einheit in überraschender Weise dar, ein schlage Beweis dafür, daß es für die Schönheitsgestaltung nicht so sehr auf die Einheit historischen Stiles als vielmehr darauf ankommt, daß die dem Wandel der Z

Abb. 6. Kaiserstallung. (S. 10)
Aus: Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Biede.

nicht unterworfenen Stilgesetze erfüllt sind, welche die Grundlage alles künstleris Schaffens bilden, und welche für uns dieselbe Geltung haben, die sie für die Me der Antike und der Gotik hatten, während unsere Formensprache naturgemäß andere sein muß. Nur wo diese Gesetze herrschen, wo aus den natürlichen Dase

bedingungen heraus mit gesundem Stilgefühl und ohne Rücksicht auf sentimentale Altertümeleien geschaffen wird, entstehen Bauten, die so wie die einzelnen Teile der Burg trotz ihres verschiedenen Ursprungs zusammenstimmen und — was immer das untrüglichste Kennzeichen einer von guten Prinzipien beherrschten Bauweise ist — mit der landschaftlichen Natur ein geschlossenes Ganze bilden. Gerade hierfür bietet die Nürnberger Burg ein unübertreffliches Beispiel. Weil jeder Teil für sich organisch gebildet und durchgebildet ist, so wirkt auch das Ganze wie ein organisches Naturgebilde, an welchem alle Teile geworden und gewachsen sind. Unvergleichlich ist die Harmonie, zu der sich hier der rötliche Fels, die grauen Mauerwände, das frische Grün der den Graben füllenden und auf den starken Befestigungswerken in üppiger Pracht stehenden Bäume und Büsche und das warme Rot der Ziegeldächer miteinander verbinden (Abb. 4). Nicht der Zerstörung und den Einflüssen des Alters dankt die Nürnberger Burg ihren malerischen Charakter, sie ist keine malerische Ruine, wie die alten Burgen am Rhein und an der Saale hellem Strande, sondern — und darin liegt ihr vorbildlicher Wert für die Baukunst unserer Zeit — der malerische, bildmäßige Eindruck, den sie hervorruft, ist die ganz ungesuchte und ungewollte Folge ihres natürlichen Wuchses und ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit.

Vier getrennte Gruppen von Gebäuden haben wir auf dem langgestreckten, von Osten nach Westen ansteigenden Felsplateau zu unterscheiden. Ganz im Osten erhebt sich als quadratischer Quadermauerturm der mit seinen vier kecken Ecktürmchen weit in das Land hinausschauende Luginsland, den im Jahre 1377 die Nürnberger erbauten, „darumb daß man in des Markgrafen Purk möcht gesehen". Unmittelbar an ihn stößt mit ihrem hohen und mit vielen Dachluken besetzten Dache das von Nürnbergs tüchtigstem Baumeister Hans Beheim d. Ä. in den Jahren 1894/95 erbaute Kornhaus, das bei den Kaiserbesuchen als Stallung diente und deshalb im Laufe der Zeit den Namen Kaiserstallung erhielt (Abb. 6). Ein mit durchkreuztem Stabwerk besetztes Spitzbogenportal und verhältnismäßig kleine, rechteckige, einfach gekehlte Fenster, die im oberen Stockwerk gekuppelt und mit gewundenen Stabwerk-Verzierungen versehen sind, unterbrechen die glatte Front, der eine anmutig durchbrochene Wappentafel mit dem Nürnberger Wappenschild, offenbar eine Arbeit Adam Krafts, einen freundlichen Schmuck verleiht.

Die Bemerkung, daß sich die Nürnberger den Luginsland erbauten, um dem Burggrafen, mit dem sie meist auf gespanntem Fuße standen, immer in seine Burg hineinsehen und ihn kontrollieren zu können, legte die Vermutung nahe, daß die alte Burggrafenburg an Stelle der Kaiserstallung lag. Diese Vermutung ist durch Mummenhoffs Forschungen hinfällig geworden. Nach diesen lag die burggräfliche Veste, die den ältesten Teil der Burg bildete, nicht hier, sondern vielmehr südlich vom fünfeckigen Turm, der heute mit der Kaiserstallung und dem Luginsland eine so wirkungsvolle Baugruppe bildet, ursprünglich aber wahrscheinlich ein Teil der Burggrafenburg war, zu der außerdem die Ottmars- oder Walpurgiskapelle und die sogenannte Amtmannswohnung gehörten. Von jener hat sich aus der romanischen Zeit nur noch der die Apsis enthaltende Turm erhalten, während die Kapelle, die bei der Zerstörung der

burggräflichen Veste i. J. 1420 mit zugrunde gegangen war, kurz darauf wieder aufgebaut worden ist. Da die Burg nicht wieder aufgeführt wurde, so entstand zwischen dem fünfeckigen Turm und der Amtmannswohnung jener von einem Hohlweg durchschnittene freie Platz, der gegen den hier tief abfallenden breiten Graben durch eine Brüstung abgeschlossen ist. Auf ihr werden die Hufspuren gezeigt, welche die Sage mit dem kühnen Sprunge des vielbesungenen Raubritters Eppelein oder richtiger Eckelein von Gailingen in Zusammenhang gebracht hat, der den Nürnbergern „die keinen hängen, sie hätten ihn denn" ein Schnippchen schlug.[5]) Die Amtmannswoh-

Abb. 7. Blick auf die Kaiserburg vom fünfeckigen Turm aus.
Vorn die Amtmannswohnung.
Phot. von F. Schmidt.

nung (Abb. 7), die allem Anschein nach eine Schöpfung des 13. Jahrhunderts ist, hat ganz das Aussehen eines wehrhaften Hauses. Die unregelmäßigen Quader, die anmutige Ausbildung des Daches mit dem in Fachwerk ausgeführten Erker, den Holzgalerien und hölzernen Verschlägen sowie das daranstoßende Rundbogentor, das den Zugang bildet zu dem auf die große Freiung führenden, von zinnengekrönten Mauern eingeschlossenen Aufgang, machen diesen Bau zu einem besonders anziehenden Teil der Nürnberger Burg. Sehr malerisch ist auch seine Rückseite im sogenannten Schwedenhofe mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden rundlichen Vorbau. Dieser Bau hütete den Zugang zur eigentlichen Kaiserburg, die von der burggräflichen

bedingungen heraus mit gesundem Stilgefühl und ohne Rücksicht auf sentimentale Altertümeleien geschaffen wird, entstehen Bauten, die so wie die einzelnen Teile der Burg trotz ihres verschiedenen Ursprungs zusammenstimmen und — was immer das untrüglichste Kennzeichen einer von guten Prinzipien beherrschten Bauweise ist — mit der landschaftlichen Natur ein geschlossenes Ganze bilden. Gerade hierfür bietet die Nürnberger Burg ein unübertreffliches Beispiel. Weil jeder Teil für sich organisch gebildet und durchgebildet ist, so wirkt auch das Ganze wie ein organisches Naturgebilde, an welchem alle Teile geworden und gewachsen sind. Unvergleichlich ist die Harmonie, zu der sich hier der rötliche Fels, die grauen Mauerwände, das frische Grün der den Graben füllenden und auf den starken Befestigungswerken in üppiger Pracht stehenden Bäume und Büsche und das warme Rot der Ziegeldächer miteinander verbinden (Abb. 4). Nicht der Zerstörung und den Einflüssen des Alters dankt die Nürnberger Burg ihren malerischen Charakter, sie ist keine malerische Ruine, wie die alten Burgen am Rhein und an der Saale hellem Strande, sondern — und darin liegt ihr vorbildlicher Wert für die Baukunst unserer Zeit — der malerische, bildmäßige Eindruck, den sie hervorruft, ist die ganz ungesuchte und ungewollte Folge ihres natürlichen Wuchses und ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit.

Vier getrennte Gruppen von Gebäuden haben wir auf dem langgestreckten, von Osten nach Westen ansteigenden Felsplateau zu unterscheiden. Ganz im Osten erhebt sich als quadratischer Quadermauerturm der mit seinen vier kecken Ecktürmchen weit in das Land hinausschauende Luginsland, den im Jahre 1377 die Nürnberger erbauten, „darumb daß man in des Markgrafen Purk möcht gesehen". Unmittelbar an ihn stößt mit ihrem hohen und mit vielen Dachluken besetzten Dache das von Nürnbergs tüchtigstem Baumeister Hans Beheim d. Ä. in den Jahren 1494/95 erbaute Kornhaus, das bei den Kaiserbesuchen als Stallung diente und deshalb im Laufe der Zeit den Namen Kaiserstallung erhielt (Abb. 6). Ein mit durchkreuztem Stabwerk besetztes Spitzbogenportal und verhältnismäßig kleine, rechteckige, einfach gekehlte Fenster, die im oberen Stockwerk gekuppelt und mit gewundenen Stabwerk-Verzierungen versehen sind, unterbrechen die glatte Front, der eine anmutig durchbrochene Wappentafel mit dem Nürnberger Wappenschild, offenbar eine Arbeit Adam Krafts, einen freundlichen Schmuck verleiht.

Die Bemerkung, daß sich die Nürnberger den Luginsland erbauten, um dem Burggrafen, mit dem sie meist auf gespanntem Fuße standen, immer in seine Burg hineinsehen und ihn kontrollieren zu können, legte die Vermutung nahe, daß die alte Burggrafenburg an Stelle der Kaiserstallung lag. Diese Vermutung ist durch Mummenhoffs Forschungen hinfällig geworden. Nach diesen lag die burggräfliche Veste, die den ältesten Teil der Burg bildete, nicht hier, sondern vielmehr südlich vom fünfeckigen Turm, der heute mit der Kaiserstallung und dem Luginsland eine so wirkungsvolle Baugruppe bildet, ursprünglich aber wahrscheinlich ein Teil der Burggrafenburg war, zu der außerdem die Ottmars- oder Walpurgiskapelle und die sogenannte Amtmannswohnung gehörten. Von jener hat sich aus der romanischen Zeit nur noch der die Apsis enthaltende Turm erhalten, während die Kapelle, die bei der Zerstörung der

burggräflichen Veste i. J. 1420 mit zugrunde gegangen war, kurz darauf wieder aufgebaut worden ist. Da die Burg nicht wieder aufgeführt wurde, so entstand zwischen dem fünfeckigen Turm und der Amtmannswohnung jener von einem Hohlweg durchschnittene freie Platz, der gegen den hier tief abfallenden breiten Graben durch eine Brüstung abgeschlossen ist. Auf ihr werden die Hufspuren gezeigt, welche die Sage mit dem kühnen Sprunge des vielbesungenen Raubritters Eppelein oder richtiger Eckelein von Gailingen in Zusammenhang gebracht hat, der den Nürnbergern „die keinen hängen, sie hätten ihn denn" ein Schnippchen schlug.[5]) Die Amtmannswoh-

Abb. 7. Blick auf die Kaiserburg vom fünfeckigen Turm aus.
Vorn die Amtmannswohnung.
Phot. von F. Schmidt.

nung (Abb. 7), die allem Anschein nach eine Schöpfung des 13. Jahrhunderts ist, hat ganz das Aussehen eines wehrhaften Hauses. Die unregelmäßigen Quader, die anmutige Ausbildung des Daches mit dem in Fachwerk ausgeführten Erker, den Holzgalerien und hölzernen Verschlägen sowie das daranstoßende Rundbogentor, das den Zugang bildet zu dem auf die große Freiung führenden, von zinnengekrönten Mauern eingeschlossenen Aufgang, machen diesen Bau zu einem besonders anziehenden Teil der Nürnberger Burg. Sehr malerisch ist auch seine Rückseite im sogenannten Schwedenhofe mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden rundlichen Vorbau. Dieser Bau hütete den Zugang zur eigentlichen Kaiserburg, die von der burggräflichen

Vorburg vollständig getrennt war. Es wird angenommen, daß anfangs nur jene burggräfliche Veste hier bestand, in welcher an des Kaisers Statt der Burggraf residierte, aber je häufiger und lieber die Kaiser nach Nürnberg kamen um Hof zu halten und im Reichstag die Fürsten um sich zu versammeln, um so stärker machte sich das Bedürfnis nach einer besonderen Behausung geltend, die der Macht und dem Ansehen des Kaisers entsprach, und in der er ungestört schalten und walten und eine größere Hofhaltung führen konnte. So entstand die Kaiserburg, die ein besonderer Kastellan verwaltete. Es bestanden also hier zwei Burgen: die Kaiserburg und die dieser als schirmende Vorhut dienende burggräfliche Veste. Als Burggrafen erscheinen seit dem Jahre 1191 die Grafen von Hohenzollern. Sie spielen in der Geschichte von Nürnberg eine hervorragende Rolle. Ihre Rechtsansprüche kollidierten in vielen Fällen mit denen der Stadt, die als freie Reichsstadt nur den Kaiser über sich anerkannte, und die auch schon früh von diesem einen vom Burggrafen unabhängigen Schultheißen als Oberhaupt erhielt. Selbst der Umstand, daß nach der erwähnten Zerstörung ihrer Burg im Jahre 1420 die Burggrafen ihre Besitztümer auf der Burg an die Stadt verkauften, schützte diese nicht vor deren Anfeindungen. Zu Markgrafen von Brandenburg ernannt, hatten die Hohenzollern an der Nürnberger Burg kein Interesse mehr und sahen sich deshalb auch nicht veranlaßt, ihre zerstörte Veste wieder aufzubauen, aber auf eine Reihe von Hoheitsrechten wollten sie doch nicht verzichten, und so kam es in der Folgezeit zwischen ihnen und der Stadt zu heftigen Fehden und Kriegen, welche die Nürnberger nötigten, zur Befestigung ihrer

Abb. 8. Der Sinwell- oder Vestnerturm.
Phot. von F. Schmidt.

Stadt starke Vorkehrungen zu treffen. Die markgräflichen Kriege haben Nürnberg zu der wehrhaften Stadt gemacht, als welche sie mit ihren gewaltigen Stadtmauerresten jedermann überrascht.

Wann die älteste Kaiserburg gebaut ist, und wie sie geartet war, wissen wir nicht. Sie mußte gegen Ende des 12. Jahrhunderts dem Neubau weichen, den am westlichen Ende des Felsplateaus Kaiser Friedrich Barbarossa erbaute. Aber auch diese Burg ist nicht mehr die alte. Bis auf einige Reste haben die nachfolgenden Zeiten ihren ursprünglichen Charakter vollständig verwischt. Eine von der Amtmannswohnung ausgehende, zinnengekrönte und mit einem überdeckten Wehrgang versehene hohe Mauer schließt ihren Bezirk gegen den der burggräflichen Burg ab. Ihrem Laufe folgend, gelangt man zu der einst den Verbrechern eine Freistatt gewährenden Freiung, über deren steinerne Brüstung hinweg der überraschte Blick auf das malerische Gewirre der Häuser und die vielgestaltigen Türme der Kirchen und Stadtmauern fällt. Eine rundbogige Toröffnung vermittelt hier den Zugang zu dem Vorhofe der kaiserlichen Burg. Zwei Türme flankieren den Eingang, die am Rande des Burgfelsens aufsteigende Hasenburg, ein starker vierseitiger Turm, durch dessen aus späterer Zeit stammendes Tor, das Himmelstor genannt, man von der Stadt her unmittelbar zur Kaiserburg gelangt, und der die ganze Burganlage beherrschende, alles überragende Vestnerturm, der seiner zylindrischen Form halber in alter Zeit als Sinwellturm bezeichnet wurde (Abb. 8). Nur der untere Teil dieses aus einer Felsenerhöhung kühn und trotzig aufwachsenden Turmes, der sich am wundersamsten ausnimmt, wenn er in das rötliche Licht der untergehenden Sonne getaucht ist, ist alt. Das kräftig ausladende Gesims und das polygone Zeltdach mit seinem spitzhelmigen Aufsatz sind eine von Georg Unger, dem Schöpfer der Nürnberger Rundtürme, stammende Zutat aus dem Jahre 1561. Sie rufen die Ähnlichkeit mit den aus dieser Zeit stammenden Rundtürmen der Stadtmauer hervor, welche der ursprünglich mit einem hohen Spitzhelm und vier seitlichen Erkern versehene Sinwellturm nicht hatte. So hat überhaupt die Renaissance hier manches verändert. Ihr gehört die malerische Häusergruppe zur Rechten an, darunter das Häuschen, das sich über dem Schloßbrunnen erhebt. Als tiefer Brunnen bekannt, gehört er zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Aus dem Felsen herausgearbeitet und bis zu einer Tiefe von 335 Fuß hinabreichend, stellt er in der Tat eine bedeutende technische Leistung dar, die wahrscheinlich in die früheste Zeit der Burg zurückgeht. Eine Schöpfung der Renaissance ist auch das steinerne Tor, welches den Vorhof, in den zur Linken die Burgkapelle mit dem Margareten- oder Heidenturm hineinragt, gegen den eigentlichen Burghof abschließt (1562). Die alte Kaiserburg ist vollständig verändert. Noch erkennen wir zwar den Palas mit seinen beiden übereinanderliegenden großen Sälen, noch können wir uns von der daranstoßenden und die Westseite des Burghofes einnehmenden Kemenate mit ihren vielen Kammern, Zimmern, Gängen und Sälen eine allgemeine Vorstellung machen, aber von der ursprünglichen architektonischen Ausstattung ist, einige unbedeutende Reste an der Südseite ausgenommen, keine Spur mehr zu finden. Von der Linde, welche die Kaiserin Kunigunde zur Erinnerung an die glückliche Errettung ihres Gemahls

hier gepflanzt, und die dann Ende des 15. Jahrhunderts Kaiser Friedrich III. erneuert haben soll, ist nur noch der epheuumwachsene Stumpf zu sehen. Leider haben im Hof und in den Gemächern der Kaiserburg nicht nur die Gotik und die Renaissance, sondern auch das 19. Jahrhundert umgestaltend gewirkt, und zwar das letztere zu einer Zeit, die von romantischer Stimmung getragen, zwar den besten Willen hatte, im Geiste des Mittelalters zu schaffen, aber unfähig war, solches stil-

Abb. 9. Burgkapelle unterer Teil (Margaretenkapelle) (S. 16)
Vor der 1892 erfolgten Erneuerung des Durchbruchs.
Phot. von F. Schmidt.

gerecht durchzuführen. So wurde i. J. 1833 die unschöne Torhalle und, mit teilweiser Benutzung einer vorher in der Nordwestecke angeordneten Treppe aus dem Jahre 1560, die sich an der Hofwand des Palas hinaufziehende Freitreppe mit Altane angelegt, so erhielten um die Mitte des Jahrhunderts die Säle und Zimmer ihre pseudogotische Ausstattung, und wurde i. J. 1866 an die Westseite der Kemenate in romanisierenden Formen das offene Treppenhaus mit der darübergelagerten Altane gebaut. Nur in einem der oberen Gemächer stoßen wir auf einen

Rest der mittelalterlichen Ausstattung, eine bemalte Holzbalkendecke aus dem E des 14. Jahrhunderts mit einem sich fast über die ganze Fläche erstreckenden ge Reichsadler auf schwarzem Felde. Auch der Renaissance dankt die Burg eine w erhaltene Deckenmalerei. Sie befindet sich in dem daranstoßenden Gemache. Verherrlichung Karls V. dienend, weist sie in ihren vierundzwanzig Felderflächen Wappen seiner Länder und schön komponierte Ornamentfüllungen auf, in denen

Abb. 10. Burgkapelle oberer Teil (Kaiserkapelle). (S. 16)
Phot. von F. Schmidt.

kaiserliche Wahlspruch „Plus ultra" wiederkehrt. Von Hans Springinklee anderen „guten Malern" herrührend zeigt diese i. J. 1520 gemalte schöne D viele Anklänge an die Ornamentationsweise Dürers. Der Renaissance gehören c die in stattlicher Zahl auf der Burg erhaltenen grün und farbig glasierten Kac öfen an, auf die wir später zurückzukommen haben. Vor zwei Jahren haben Decke, Wände und Fenster des großen Rittersaales von Professor Wanderer neue malerische Ausstattung empfangen und wurden unter Leitung Professor Sel

die Vorhalle des oberen Stockwerkes und die daran stoßende Galerie neu dekoriert. Außer dem reichen heraldischen Deckenschmuck und den ornamentalen Malereien in den Fensterleibungen sind in dem Saal die vierzehn Glasscheiben mit Abbildungen bayrischer Burgen und Schlösser und die schöne Glasmalerei mit den Darstellungen der die Linde pflanzenden Kaiserin Kunigunde und der Teufelswette namhaft zu machen.

Sind wir auf unserem Gange durch den Hof, den Palas und die Kemenate in die späteren Zeiten hineingeführt, so werden wir mit einem Ruck in die Zeit der Erbauung der Kaiserburg zurückversetzt, sobald wir die an den Palas anstoßende Doppelkapelle betreten, die, dem Wandel der Zeiten trotzend, in ihrem Äußern und Innern das Gepräge der romanischen Kunst zeigt. Vom Heidenturm mit seinen Rundbogenfriesen und seinem verwitterten Bildwerk war schon die Rede. Wie der Sinwellturm so hatte auch er ursprünglich einen Spitzhelm mit erkerartigen Ausbauten, während er heute nur eine niedrige Kappe zeigt, von deren Fahnenstangenpaar an großen nationalen Festtagen die bayerische und die Zollernfahne herabwehen. Sieben Stufen führen an der Nordseite durch ein großes Rundbogentor in den der heil. Margarete geweihten unteren Teil der Doppelkapelle (Abb. 9) hinab, einen quadratischen Raum, den vier stämmige Säulen in neun quadratische Travées zerlegen, deren mittleres durchbrochen ist, so daß man in die darüberliegende hochgewölbte Kaiserkapelle hinaufschauen kann, während in die übrigen von glatten Gurten getragene Kreuzgewölbe eingespannt sind. Im Westen liegt eine kleine Nebenhalle, im Osten die im Heidenturm liegende quadratische Apsis. Die Ornamentation der ionisierenden Basen und der mit kämpferartigen hohen Deckplatten versehenen Kapitäle über den vier stämmigen glatten Rundsäulen gemahnt mit ihrem Blattwerk, den Adlern und den Löwenköpfen an St. Jakob in Regensburg und zeigt den romanischen Stil in seiner vollen Ausbildung.[6]) Der Raum macht mit seinen gedrungenen Verhältnissen ganz den Eindruck einer Krypta und diente auch zweifellos als Gruftkapelle, während die für den Privatgebrauch des Kaisers bestimmte obere Kapelle (Abb. 10), die von den beiden Sälen des Palas zugänglich ist, gottesdienstlichen Zwecken geweiht war. Die Anlage ist die gleiche und ebenso der Charakter des Ornaments, aber während die Unterkapelle einen schweren, düsteren Eindruck macht, steigen hier die vier Säulen in zierlicher Schlankheit empor und tragen das hoch zu Häupten schwebende Gewölbe, dessen Gurte an den Wänden von reichverzierten Konsolen gestützt werden. Auffallend ist das Material der Säulen, ein nach Tirol oder Oberitalien weisender gelblich weißer Marmor, auffallend auch der Umstand, daß während drei Säulen monolit und ganz glatt sind, die vierte aus zwei Trommeln besteht und in der Mitte einen Schaftring zeigt. Da man für diese architektonische Dissonanz keine künstlerische Motivierung fand und sich auch die auffallende Verwendung von Marmor nicht zu erklären wußte, so half man sich, indem man die auf dem erwähnten Wandererschen Glasfenster dargestellte, anmutige Sage erfand, der Teufel habe die Säulen auf Grund einer Wette aus Italien herbeigebracht, und weil es ihm nicht gelungen sei, dies in kürzerer Zeit fertig zu bringen, als der redegewandte Pater Cyrillus brauchte, um eine Messe zu lesen, aus Zorn

und Wut die letzte Säule mit solcher Gewalt zu Boden geschleudert, daß sie zerbarst. Der Kopf des Paters wird über dem Eingang der Apsis gezeigt. Der westlichen Halle der Gruftkapelle entspricht die hier von ganz kurzen, stämmigen Säulen getragene, niedrige Durchgangshalle. Masken und verschnürtes Bandwerk bilden den originellen Schmuck der großen Kapitäle, von anmutiger Wirkung ist der Rosettenkranz auf der Abfasung der Arkadenbogen, ein ähnlicher Schmuck war wohl als Umrahmung des Toreinganges beabsichtigt, wo man nur die Bohrlöcher der angefangenen Steinmetzarbeit sieht. Von der Vorhalle führt eine kleine Treppe zu einer sich gegen die Kapelle in zwei Rundbogen öffnenden Empore, zu der man auch von dem oberen Palassaal aus gelangt. Von ihr wurde im Jahre 1520 an der Fensterseite gegen die Stadt ein quadratisches Stück als kaiserliches Oratorium abgetrennt und mit einem Kreuzgewölbe überdeckt, dessen Kuppen und Lünetten der junge Springinklee mit italienisierenden Ornamenten und Darstellungen aus der Kindheit Christi versah, die vor einigen Jahren wieder aufgedeckt und aufgefrischt worden sind. Die Altäre und Bildwerke der Kapelle gehören durchweg der Gotik und der Renaissance an. Die Gemälde sind Teile einer Sammlung deutscher, niederländischer und italienischer Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts, deren Hauptstock sich im unteren Palassaal befindet.

Auf dem gegen die einst sumpfigen Niederungen der Pegnitz allmählich abfallenden Gelände an der Südseite der Burg entwickelte sich, in ihren Straßenzügen wesentlich durch die Lage der Burg bestimmt, im Laufe des 11. Jahrhunderts die Stadt. Eine Befestigung, die wahrscheinlich aus einem Wall mit hölzernen Palisaden und einem Graben bestand, umgab sie, so daß sie, als i. J. 1105 Kaiser Heinrich IV. vor seinem aufrührerischen Sohne in ihr Schutz suchte, zwei Monate eine Belagerung auszuhalten imstande war. Aber sie sollte uneinnehmbar werden, und so wurde aus der einfachen Befestigung ein steinerner Mauergürtel, der i. J. 1127 Kaiser Lothar, der von den staufischen Herzögen Konrad und Friedrich, auf welche Nürnberg durch Erbschaft übergegangen war, die Stadt zurückforderte, nötigte, nach zweimonatlicher Belagerung unverrichteter Sache wieder abzuziehen. Drei Jahre später mußte die Stadt freilich dem Kaiser die Tore öffnen und wurde, weil dieser seinem Schwiegervater, den Bayernherzog Heinrich den Stolzen mit ihr belehnte, eine bayerische Stadt, als dann aber i. J. 1138 Konrad von Schwaben den kaiserlichen Thron bestieg, erlangte sie ihre Reichsunmittelbarkeit wieder, die ihr verblieb, bis sie i. J. 1806 dem bayrischen Staate einverleibt wurde.

Wie die Stadt im 11. und 12. Jahrhundert geartet war, und in welcher Gestalt und Größe sie in das 14. Jahrhundert trat, läßt sich heute nur annähernd bestimmen.[7]) Für ihre Ausdehnung nach Osten bietet die Angabe, daß das 1140 gegründete Ägidienkloster außerhalb der Stadtmauer lag, einen Anhalt. Den südlichsten Punkt bildete wahrscheinlich das in der Nordostecke des heutigen Spitalplatzes gelegene Moler- oder Mahlertor. Die sumpfige Beschaffenheit des Terrains machte es unmöglich, sich bis an das Ufer der Pegnitz auszudehnen, sondern nötigte, von hier aus dem Mauerzuge eine nordwestliche Richtung zu geben. Erst später gelang es, den Boden am Flußufer als Bauterrain zu verwerten. Sehr ansprechend ist die

Vermutung Mummenhoffs, daß das turmartige Haus zum Büttnertanz an der Südseite des Obstmarktes der ältesten Befestigung angehörte. Die westliche Grenze der Mauer wird vielleicht durch den eingebauten hohen Turm in der Lammsgasse Nr. 6 bezeichnet, den eine spätere Zeit mit den großen Fensteröffnungen versah, und der neuerdings leider vollständig aufgefrischt worden ist. Wie der vor einigen Jahren gelegentlich des Neubaus eines Postgebäudes eingelegte, hohe Turm in der Tetzelgasse mit der Befestigung zusammenhing, läßt sich nicht sagen. Vielleicht gehörte er einem befestigten Hause nach Art der Regensburger Turmhäuser an und wäre dann ein romanischer Vorgänger des Nassauer Hauses gewesen. Turmartigen Charakter haben auch einige Häuser an der Westseite des Hauptmarktes.

Abb. 11. Der Henkersteg mit Wasserturm und Weinstadel. (S. 27 f.)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 12. Der Tiergärtnertorturm mit der Burg. (S. 28)
Phot. von F. Schmidt.

2. Die kirchlichen Bauten und die Befestigungswerke des 13. Jahrhunderts.

Zwei Mächte haben auf Nürnbergs kraftvolle Entwicklung und schnelles Wachstum einen entscheidenden Einfluß gehabt: das Kaisertum und die Kirche, die beiden Großmächte des Mittelalters. Beide haben in der Stadt unverwischbare Spuren ihres Wirkens und Waltens zurückgelassen. Dazu kommt aber noch ein Drittes, und dadurch unterscheidet sich Nürnberg von den anderen Städten, deren Denkmäler gleichfalls die Erinnerung an die mittelalterliche Kaiserherrlichkeit und den alles überstrahlenden Glanz der mittelalterlichen Kirche wachrufen: das ist das Walten eines starken und freien, seiner Kraft bewußten, stolzen Bürgertums. Die Stadt,

Wo Dürers Kraft gewaltet
Und Sachs gesungen hat,

ruft in unserer Phantasie unwillkürlich die Erscheinung markiger und tatkräftiger Mannesgestalten von dem Schlage jenes Ratsherrn Hieronymus Holzschuher wach, dessen kernige Züge Dürers prächtiges Bildnis uns bewahrt hat. Solche Männer haben hier gelebt, Männer von echtem Schrot und Korn, das spüren wir beim Anblicke des alten Nürnberg.

Jene beiden Mächte haben zwar der Physiognomie der Stadt viele wichtige Züge verliehen, ihren Charakter aber dankt sie dem Bürgertum. Nicht weil die Kaiser hier geherrscht haben und die Kirche ihre Macht hier ausgebreitet hat, nicht als weltlicher und geistlicher Herrscherſitz ist diese Stadt groß und bedeutend geworden, sondern weil sie sich aus eigener Kraft durch die Tüchtigkeit und Ehrenfestigkeit ihrer Bürger zu einem großen Gemeinwesen entwickelte, weil sie durch weithinreichende Handelsbeziehungen und den in allen Landen gerühmten Gewerbefleiß ihrer Bewohner zu ansehnlichem Reichtum gelangt war, und weil sie mit ihren festen Mauern eine wehrhafte Stadt war, auf die man sich im Kriege verlassen konnte, zumal auch weil ihre Lage eine besonders günstige war, wurde Nürnberg von den Kaisern ausgezeichnet und geehrt, und hat hier die Kirche ein so reiches Leben entfaltet. In keiner Stadt spürt man so unmittelbar den gesunden Hauch eines freien und kraftvollen Bürgersinnes. Ihre Kirchen sind nicht monumental wie die rheinischen Dome und Münster, sondern mehr malerischen Charakters. Sie haben einen gemütlich bürgerlichen Anstrich, und den hat auch die Burg, in welcher die Kaiser nicht als strenge Machthaber aus- und eingingen, sondern als freundliche, stets willkommene Gäste der Stadt. Nürnberg war in wahrem Sinne des Wortes eine freie Reichsstadt, frei von weltlichem und kirchlichem Zwange konnte sie sich „aus der Fülle der ihr innewohnenden Kraft" entwickeln, denn wie keine besaß sie die Liebe der deutschen Kaiser, die allein ihre Herren waren und die, sich freuend an ihrer kraftvollen Entwicklung, sie durch Verleihung von Privilegien und Freiheiten wesentlich förderten.

Früh schon begann die Kirche in Nürnberg ihre segensreiche Wirksamkeit. Möglich, daß die Legende, die im 8. Jahrhundert den heil. Bonifacius hier als Missionar erscheinen und bald darauf den heil. Sebald seine viel Volk anziehenden Wundertaten verrichten läßt, einen historischen Kern enthält. Von der am Fuße des Burgberges erbauten, zur Pfarrei des benachbarten Poppenreuth gehörenden St. Peterskapelle, welche die Sage als eine Gründung des heil. Bonifacius und als Grabstätte des heil. Sebald bezeichnet, ist keine Spur mehr vorhanden. Die Kirche, die sich heute über dem kunstreich geschmückten Grabe dieses Heiligen erhebt, gehört in ihren ältesten Teilen der Mitte des 13. Jahrhunderts an.[8]) An Stelle des hohen gotischen Ostchores befand sich bis zum Jahre 1361 der alte romanische Chor mit teilweise verwendetem Querhause. Eine im November 1899 vorgenommene Ausgrabung führte zur Aufdeckung der mit drei halbkreisförmigen Nischen abgeschlossenen Krypta, zu der vier Treppen hinabführten. Nach einer Notiz des 1080 verstorbenen Chronisten Lambert von Hersfeld soll seit 1070 der Kult des heil. Sebald wesentlich an Bedeutung zugenommen und über das ganze Frankenland verbreitet gewesen sein. Da konnte anf die Dauer das kleine St. Peterskirchlein nicht genügen. So wenig wie von dieser und den ältesten Teilen von St. Sebald hat sich auch von jener Kapelle zum heil. Grabe erhalten, welche einst an Stelle der dem heil. Laurentius geweihten zweiten Hauptkirche der Stadt am jenseitigen Ufer der Pegnitz stand. Schon 1162 war diese zur Fürther Pfarrei gehörende Kapelle diesem Heiligen geweiht. Wie beschaffen sie damals war, läßt sich nicht sagen. In

ihrer Nähe lag die als Gründung der Kaiserin Kunigunde geltende und nach ihr benannte Kunigundenkapelle, die 1703 abgebrochen worden ist. Eine alte Abbildung läßt noch deutlich ihren romanischen Charakter erkennen. Ebenso sind wir für die i. J. 1696 mit ihrem Kloster abgebrannte, gleichfalls aus romanischer Zeit

Abb. 13. Die St. Eucharius-Kapelle an der Aegidienkirche. (S. 22)
Phot. von F. Schmidt.

stammende, aber in den Tagen der Gotik verbreiterte und verlängerte St. Ägidienkirche oder Schottenkirche auf ältere Abbildungen angewiesen. Die Sage weiß zu berichten, daß an ihrer Stelle eine dem heil. Martin geweihte Kapelle stand, die Karl der Große, den sie auch sonst noch mit Nürnberg in Verbindung bringt, erbaut habe. Davon weiß die Geschichte nichts. Späteren Chronisten danken wir

die Angabe, daß Kaiser Konrad III. i. J. 1140 das Kloster von St. Ägidien erbauen und mit Schottenmönchen besetzen ließ. Nur drei Kapellen und die gotische Choranlage, die bei dem Wiederaufbau der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts Verwendung fand, aber eine dem Geschmacke der damaligen Zeit entsprechende Ausstattung erhielt, haben sich erhalten. Von jenen gehören die Wolfgangs- und Tetzelkapelle den gotischen Erweiterungsbauten an, während die dem heil. Eucharius geweihte dritte Kapelle romanisch ist (Abb. 13). Zwei in der Längsachse stehende, kräftige Säulen teilen den mit sechs Kreuzrippengewölben überdeckten Raum in zwei Schiffe, an deren Wänden je vier vorgestellte Dreiviertelsäulen als Gewölbeträger erscheinen, während an den Schmalseiten hohe Kragsteine als Auflager der Gewölbegurte dienen. Die seitlichen Schildwände, in welche spitzbogige Fenster einschneiden, sind oben verdünnt und an den Fensterkanten durch eingestellte Säulchen mit Würfelkapitälen belebt. Die an die Bamberger Bauhütte gemahnende Gliederung und Ornamentation der Säulen mit ihren hohen ionisierenden Eckknollenbasen und den mit ausnehmend hoher Deckplatte versehenen Kapitälen, deren Blatt und Bandwerk einen arabesken Charakter haben, sowie die Rundbogenwölbung des nördlichen Schiffes lassen auf eine Entstehung in der Zeit der Klostergründung schließen, aber die zielbewußte Verwendung der wulstartigen Kreuzrippen und der spitzbogige Anstieg der Gewölbe im südlichen Schiff verweisen die Vollendung des Baues in den Beginn des 13. Jahrhunderts. Er gehört noch nicht dem Übergangsstil an, aber steht schon hart an der Grenze jener Kunstperiode, in der sich die Umwandlung der romanischen in die gotische Bauweise vollzog. Ein bezeichnendes Beispiel hierfür bietet der erwähnte westliche Teil der Sebalduskirche, dessen Erbauung in die Mitte des 13. Jahrhunderts fällt. 1274 fand die Weihung des von zwei Türmen eingeschlossenen westlichen Chores der sogen. Löffelholzkapelle statt. Der baukünstlerische Charakter der Kirche läßt eher an die erste als an die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts denken. Abgesehen von der Umwandlung dreier Rundbogenfenster der polygonen Apsis in Spitzbogenfenster und dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfolgten gotischen Abschluß der oberen Turmpartien ist der Chor von der späteren Zeit ziemlich unberührt geblieben, während das Langhaus sich schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts eine Verbreiterung seiner Seitenschiffe in den Formen der ausgebildeten Gotik gefallen lassen mußte. Ihre ursprüngliche Breite, die der Hälfte der jetzigen entsprach, ist im Innern noch deutlich an den Spuren der abgebrochenen Gewölbe zu erkennen. Sie waren wie die des Mittelschiffes und des Chores spitzbogig. Überhaupt herrscht hier, abgesehen von den Fensteröffnungen, der Spitzbogen vor (Abb. 14). Ihn weisen nicht nur die mit kräftigen Wulsten versehenen, rippenartigen Diagonalgurte auf, sondern auch die Quergurte und die mit Wulsten besetzten Arkadenbogen, ja auch die eine anmutige Gliederung der Obermauer bewirkenden, den Übergang am deutlichsten markierenden Triforiengalerien zeigen ihn in reizvollster Anwendung. Den Übergang kennzeichnen auch die als Gurt- und Rippenträger dienenden, durch Schaftringe unterbrochenen schlanken Wandsäulen, die teils vom Boden ansteigen, teils auf Kragsteinen ruhen, von denen einige wie im Bamberger Dom die merkwürdige Form von Hörnern zeigen. Bezeichnend

sind die kleeblattartigen Bogenausschnitte der die fünfseitige Apsis belebenden Blendarkaden. Die Säulenbasen sind teils mit, teils ohne Eckblatt gebildet und zeigen zum Teil schon eine die Auflösung verratende Überquellung des Pfühles. Ebenso haben die Kapitäle verschiedenartigen Charakter. Neben den starren

Abb. 14. Blick in den westlichen Chor der Sebalduskirche.
(Nach der Wiederherstellung.) (S. 22)
Phot. von F. Schmidt.

Blättern und dem Bandwerk romanischen Gepräges finden wir hier das den Kunstfrühling ankündende, französische Knospenkapitäl. Die Erhöhung des Chores um fünf Stufen läßt erkennen, daß sich unter ihm eine Krypta befindet. Sie ist dem heiligen Petrus geweiht. Eine Merkwürdigkeit ist das zur Aufstellung des Sängerchores dienende, über der Chorwölbung angeordnete, mit einer runden Altane in den Kirchenraum hinaustretende Engelschörlein, dessen Wände belebt sind

mit vorgestellten Säulen, Blendarkaden und über diesen auf Kragsteinen stehenden Säulchen, die als Träger der Schildbögen dienen. Das Ganze macht besonders nach der meisterhaften Wiederherstellung des Baues und seiner farbigen Ausschmückung einen reichen, überaus prächtigen Eindruck.

Die Sebalduskirche gehörte zur Diözese Bamberg, die an ihrer Erbauung das größte Interesse nahm und zugunsten des Baues verschiedene Ablässe anordnete. So erklären sich leicht verschiedene Anklänge an den Bamberger Dom, wie sie die Durchbildung der Apsiswölbung, die Ausgestaltung der Blendarkaden, das Vorhandensein der Arkadenbogenwulste und die Charakterisierung verschiedener ornamentaler Einzelheiten zeigen. Dennoch weicht St. Sebald vom Bamberger Dom ab und ruft einen anderen Eindruck hervor. Einmal zeigt es schwerere und ernstere Formen als Bamberg und gemahnt so mehr an die ältere Weise, das andere Mal weist es Formen auf, die schon von einer stärkeren Beeinflussung der Gotik zeugen, als es bei dem ein Menschenalter früher abgeschlossenen Bamberger Dom der Fall ist. Deutlicher als Bamberg läßt St. Sebald das Ringen des Neuen mit dem Alten erkennen.[5])

Im Jahre 1274 wurde auch der mit dem westlichen Chor von St. Sebald verwandte, gleichfalls polygon abschließende Chor der kleinen St. Klarakirche geweiht. Sie gehörte damals zu dem schon 1240 urkundlich erwähnten, außerhalb der Stadt gelegenen Anwesen des Maria Magdalenenordens, der im Jahre 1278 dem Klaraorden einverleibt wurde. Die auf hornförmigen Kragsteinen sitzenden Wandsäulen und die abwechslungsreiche Ornamentation der Kapitäle lassen die Verwandtschaft mit St. Sebald ohne weiteres erkennen. Der malerische Reiz des durch die Schönheit seiner Verhältnisse anziehenden, in gotischer Zeit umgebauten, schlichten und anspruchslosen Kirchleins wird durch die heutige Umgebung stark beeinträchtigt. — Zu den älteren Kirchen der Stadt gehörte auch die im Jahre 1209 von Kaiser Otto IV. den Deutschordensrittern verliehene St. Jakobskirche. Von ihr hat sich nichts erhalten. Die heutige Kirche von St. Jakob ist ein in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unglücklich restaurierter Bau, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts begonnen, laut Inschrift erst im Jahre 1500 abgeschlossen worden ist.[9]) Wie bei den übrigen Kirchen, so wird auch hier das schnelle Anwachsen der Stadt fortwährende Vergrößerungen nötig gemacht haben. Neben den Deutschherren, deren der heiligen Elisabeth geweihtes Kirchlein gegen Ende des vorigen Jahrhunderts abgetragen worden ist, um dem Kuppelbau der Deutschhauskirche Platz zu machen, während an Stelle des bis 1632 mit der Jakobskirche durch einen hölzernen Gang verbundenen, groß und schön angelegten Ordenshauses in unserem Jahrhundert der trostlose Bau der Infanteriekaserne trat, ließen sich, durch das Ansehen und den Reichtum der Stadt gelockt, zum Teil auch auf direkte Veranlassung und mit Unterstützung einzelner begüterter Bürger im Laufe des 13. Jahrhunderts verschiedene Mönchsorden in Nürnberg nieder. Bis dahin hatte Nürnberg nur das Schottenkloster. Die Schotten gehörten zum Orden der Benediktiner, der seit seiner Gründung um die Pflege von Kunst und Wissenschaft bemüht, gleich dem Orden der Zisterzienser einen der großen Masse des Volkes

fernstehenden aristokratischen Charakter hatte. So hatte auch das Schottenkloster ein aristokratisches Gepräge. Nun kamen, dem bürgerlichen Geiste der Stadt entsprechend, die mitten im Volke lebenden und durch gewaltige Predigten die Massen entzündenden Bettelmönche: die Franziskaner, Augustiner, Dominikaner und Karmeliter, die treffend als „die Repräsentanten des Bürgertums unter den Mönchsorden" bezeichnet worden sind. Es war kein Zufall, sondern entsprach ganz dem volkstümlichen Charakter der Stadt, daß Nürnberg eine der ersten deutschen Städte war, in denen diese seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts aufblühende Kongregation sich niederließ.

Schon 1218, nach anderer Angabe erst 1225, sollen die Augustiner nach Nürnberg gekommen sein und in der Nähe des heutigen Neutors außerhalb der Stadt ein Kloster gebaut haben, als aber dieses kurz darauf abbrannte, zogen sie sich in die Stadt hinein und erbauten im Jahre 1265 in der Nähe der Sebalduskirche auf dem Platze, auf dem sich heute das in den Jahren 1872—1877 von Solger erbaute Justizgebäude erhebt, ein neues Kloster. Das mit einem zweistöckigen Chörlein versehene Hauptgebäude, das unten den Kapitelsaal und oben das Dormitorium enthielt, und bis zum Jahre 1872 seine Stelle hier behauptet hatte, wurde in diesem Jahre den Bauten des Germanischen Nationalmuseums einverleibt. Die schöne Kirche, ein Werk der Spätgotik, von dem noch zu reden sein wird, ist schon 1816 eingelegt worden.

Den Augustinern folgten zwei Jahre später die Barfüßer oder Franziskaner und siedelten sich am linken Ufer der Pegnitz an, da wo heute die nach ihnen früher als Barfüßerbrücke bezeichnete Museumsbrücke den Fluß überschreitet. An Stelle ihrer weitausgedehnten Klosteranlagen liegen heute das Gebäude der Gesellschaft Museum und ein größeres Kaufhaus, das ein Vierteljahrhundert dem Bayerischen Gewerbemuseum als Unterkunft gedient hat, bis dieses im Jahre 1896 seinen monumentalen Neubau erhielt. Jenes Kaufhaus enthält noch den gotischen Chor und barocke Einzelheiten aus dem Langhaus der Klosterkirche, die nach einem Brande im Jahre 1671 durch den Baumeister Johann Trost wieder aufgebaut worden ist. — Ganz verschwunden ist die im Jahre 1271 geweihte Kirche der um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Nürnberg erschienenen Dominikaner- oder Predigermönche. Sie wurde im Jahre 1807 abgetragen. Die am Fuße des Burgberges gelegenen Klosterräume, die seit dem Jahre 1538 die Schätze der städtischen Bibliothek und seit 1872 auch des Archivs enthalten, sind stehen geblieben. Spärliche Reste von Wandmalereien, an deren Ausführung der aus Speier eingewanderte Hans Traut und der als tüchtiger Bildnismaler geltende Hans Beuerlein beteiligt waren, erinnern an die ursprüngliche Ausstattung. 1817 wurde die im Jahre 1340 vollendete Salvatorkirche eingelegt. Sie gehörte zum Orden der 1255 eingewanderten Karmelitermönche. Ihre Klostergebäude haben vor etwa zwei Jahrzehnten einem größeren Kaufhause weichen müssen. — Im Laufe des 13. Jahrhunderts entwickelte sich auch aus einer Gemeinschaft krankenpflegender Frauen der St. Katharinenorden, der im Jahre 1295 sein im Osten der Stadt an der Pegnitz gelegenes Klostergebäude mit Kirche erhielt. Diese, ein in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts ausgeführter, dreischiffiger

Bau mit ansehnlichem Chor und einem den westlichen Abschluß bildenden, unvollendet gebliebenen Querhaus, hat sich erhalten. Nach der Einführung der Reformation ihrem eigentlichen Zweck entzogen, hat sie seit 1620 den Meistersingern bei besonderen Anlässen zur Abhaltung ihrer Singschulen gedient. Auch dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg eine größere Klosteranlage: die Kartause. Von ihr sei später die Rede. Zunächst gilt es, das Bild zu vervollständigen, welches die Stadt im 13. Jahrhundert bot und zu zeigen, in welcher Gestalt sie in das 14. Jahrhundert trat.

Dank ihrem durch besondere kaiserliche Privilegien bedeutend geförderten Handel war die Stadt schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu einem so großen Gemeinwesen angewachsen, daß man sich in der Mitte des Jahrhunderts genötigt sah, einen neuen Mauerring zu schaffen, der die Pegnitz weit überspringend, sich in großem Bogen um den alten Gürtel herumzog. Von ihm hat sich glücklicherweise so viel erhalten, daß wir noch heute dem Mauerzuge fast ohne Unterbrechung zu folgen vermögen. Der Gang ist lohnend, weil wir dabei auf eine Reihe malerischer Bilder stoßen.[7])

Die für die damalige Zeit bedeutende Befestigungsanlage bestand aus einer starken Quadermauer mit hölzernen Wehrgängen, hohen Türmen, davorgelagertem Zwinger und einem mit gemauerten Wänden abfallenden Graben. Die Mauer selbst ist freilich bis auf wenige Reste verschwunden, aber ihre wichtigsten Türme stehen noch, und wenn auch meist zugeschüttet und überbaut, so läßt sich doch an vielen Stellen der Stadtgraben noch deutlich verfolgen, am besten an der Ostseite südlich von dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden, aber 1508 in den Formen der Spätgotik ausgestalteten und in seinem oberen Teil erst im Jahre 1561 ausgebauten Laufer-schlagturm. Die gute Erhaltung dieser Grabenstrecke erklärt sich daraus, daß sie im Jahre 1485 den Armbrustschützen als Schießgraben eingeräumt worden war. Sonst wäre es ihr wohl so ergangen, wie dem sich vom Laufer-schlagturm gegen die Burg hin ziehenden Graben, den man im Jahre 1488 ausfüllte, um Platz zu gewinnen zu den die sieben Zeilen genannten, sieben querlaufenden Häuserreihen für die aus Schwaben eingewanderten Barchentweber. Auch das in unmittelbarer Nähe jenes Turmes kurz darauf erbaute Landauerbrüderkloster machte es nötig, hier den Graben auszufüllen, obgleich man erst im Jahre 1484 über diesen Teil eine steinerne Brücke geführt hatte. Der mustergültige Stadtplan, den zum Ärger des um die Sicherheit der Stadt bangenden Rates im Jahre 1608 der städtische Kanzleischreiber Hieronymus Braun[10]) mit Angabe eines jeden einzelnen Hauses gezeichnet hat, lehrt, daß die am Ende des Schießgrabens nach Westen umbiegende Mauer sich nicht am Flußrande, sondern in einiger Entfernung von diesem hinzog, um dann an der Stelle der heutigen Synagoge nach Süden abzubiegen. Noch ragt aus der Pegnitz der Brücken-pfeiler heraus, auf dem die beiden Bogen ruhten, mit denen hier die Mauer den Fluß überschritt, noch steht am Ufer der einst den Brückenkopf bildende, gedrungene Turm, und steigt an der anderen Uferseite der durch Gabelung des Flusses gebildeten und als Schütt bezeichneten Insel der hohe Mauerturm empor, von dem aus mit drei Schwibbogen die Mauer über den südlichen Pegnitzarm geführt wurde. Ihm entsprach auf dem südlichen Ufer ein um 1812 eingelegter, ebenso hoher Turm.

Diese beiden Türme wurden später als Schuldtürme benutzt, und wir erfahren, daß im Jahre 1478 am Fuße des mit der Jahreszahl 1325 versehenen nördlichen Turmes ein eiserner Käfig angebracht wurde, von dem aus die wegen ihrer Schulden in Gefangenschaft gesetzten Männer die Vorübergehenden anbetteln durften. In der gleichen Weise wird der andere Turm ausgestattet gewesen sein. Die Bezeichnung Männer- und Weibereisen, die sie führten, spricht dafür. Die den Schwibbogen begleitende, 1485 vom Baumeister Jakob Grimm erbaute, im vorigen Jahrhundert jedoch durch eine neue ersetzte, steinerne Brücke führt noch heute den Namen Schuldbrücke. Die nördlich davon gelegene Heubrücke ist heute durch einen häßlichen eisernen Steg ersetzt.

Der fast halbkreisförmige Bogen, in dem sich vom Weibereisen bis zu dem im Westen gelegenen Weißen Turm die Mauer um die Stadt zog, ist noch deutlich erkennbar. In einzelnen Strecken hat sich hier der nach und nach eingeschüttete und überbaute Stadtgraben erhalten. Der zunächst liegende Teil hat als Reitbahn und Schießgraben gedient. Die aus der Grabentiefe aufragenden Gebäude, von denen ein hoher Giebelbau die Jahreszahl 1519 trägt, sind Teile des schon 1449 hier genannten Marstalles. Die Einschüttung der südlich davon gelegenen Partien geschah erst, als hier in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Theater und die Handelsschule entstanden. Dann setzt sich der Graben unterirdisch fort als ein von 26 viereckigen Pfeilern getragener, 447 Fuß langer Raum, Herrenkeller genannt, der sich bis an das Ende der 1498—1502 als Kornhaus erbauten Mauthalle erstreckt. Um Platz zu gewinnen wurde das hier gelegene, alte Frauentor eingelegt. Die Fortsetzung des Grabens wird bezeichnet durch eine Reihe in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbauter, später zugleich als Zeughäuser benutzter Kornhäuser. Streckenweise kommt hier auch der vom Färberbrücklein überschrittene alte Graben wieder zum Vorschein und weist uns den Weg zu dem im Jahre 1434 mit kräftigen Strebepfeilern gestützten, mit Backsteinmauerwerk hochgeführten Weißen Turm, der an den Seitenwänden des rundbogigen Durchgangs die an St. Sebald erinnernden Blendarkaden zeigt, welche die frühe Entstehung dieses Turmes im 13. Jahrhundert verraten. Ein wichtiger Rest ist hier das dem Turm malerisch vorgelagerte Zugangstor mit seinen beiden niedrigen Flankierungstürmen. — Die Kurve, in der sich das langgezogene Weizenbräugebäude hinzieht, das im Jahre 1672 seine kräftige architektonische Ausgestaltung erhalten hat, sowie das wie dieses über dem alten Stadtgraben errichtete, im Jahre 1491 als Kornhaus erbaute Unschlitthaus bezeichnen den Weg, den die Befestigung vom Weißen Turm bis an die Pegnitz nahm, die hier mit Hülfe von vier Schwibbogen überschritten wurde. Ein auf einem Inselchen aufgebauter kleiner Rundturm mit quadratischem Dächlein unterbrach sie. Nur er und das nördliche Bogenpaar mit dem darüber gelagerten häuslich eingerichteten Wehrgang, in dem einst der Henker seine Behausung hatte, steht noch, an die Stelle des südlichen Paares war schon Ende des 15. Jahrhunderts ein überdeckter hölzerner Steg getreten, der Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts durch einen eisernen ersetzt worden ist, dessen prosaisch nüchternes Aussehen zu seinem romantischen Namen „Henkersteg" wenig

passen will (Abb. 11). Er führt auf den mit Urväter Hausrat angefüllten Trödelmarkt, der für den mit gespannten Erwartungen und Kaufgelüsten nach Nürnberg kommenden Altertumsfreund immer noch eine ergiebige Fundgrube ist. Die beiden Mauerbogen aber stoßen auf einen quadratischen, mit niederer Kappe bedeckten massiven Turm, der als Wasserturm bezeichnet wird. Wie der kleine Rundturm so hat auch er durch das Alter eine auffallend dunkle Färbung erhalten. Mit seinen kräftigen Bossenquadern und den kleinen vergitterten Fenstern macht er einen überaus ernsten Eindruck und ist als Bild düsteren Schweigens und finsterer Verschlossenheit so recht dazu angetan, die unheimliche Gestalt des Henkers und seiner Knechte vor uns erscheinen zu lassen, ja eine ganze Reihe grausiger Vorstellungen in uns zu wecken. Wenn irgendwo, so spürt man hier die Macht, die ein altes Gemäuer über unsere Phantasie gewinnen kann. Zu einem überraschend schönen Bilde, das seinen höchsten Reiz bekommt, wenn dichter Schnee die Dächer deckt, verbinden sich diese Partien mit dem benachbarten in Fachwerk ausgeführten Giebelbau, den Türmen von St. Sebald und dem im Hintergrunde aufragenden sonnenbeglänzten Sinwellturm der Burg. Das mit einer zweistöckigen hölzernen Altane und einem Fachwerkgiebel gegen den Fluß gerichtete Nachbargebäude, von dem sich nach dem Turm hin, auf gerader Balkenbrücke ein kleiner Flügelbau hinüberschwingt, ist ein 1446 bis 1448 erbautes Krankenhaus, das später, in ein Weinlager umgewandelt, den Namen Weinstadel erhielt. Vom Wasserturm aus zog sich wahrscheinlich die bis auf den erwähnten Turm in der Lammsgasse Nr. 6, der schon zur alten Befestigung gehörend, hier vielleicht wieder Verwendung fand, spurlos verschwundene Befestigung in gerader, fast nordwärts gerichteter Linie bis an das Tiergärtnertor hin, um dann von hier aus östlich gegen die Burg hin abzubiegen. Wie der Lauferschlagturm und der Weiße Turm, so hatte auch der gleichzeitig entstandene Tiergärtnertorturm, dessen Name darauf schließen läßt, daß sich in der Nähe der burggräfliche Tiergarten befand, ein Durchgangstor. Dieses war, wie man noch heute erkennen kann, spitzbogig. Als bei den großen Veränderungen, denen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die Burgbefestigung unterworfen wurde, der große, tunnelartige Durchgang entstand, wurde das Türlein, das den gesteigerten Verkehrsansprüchen längst nicht mehr entsprach, zugemauert. Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts (1516) war der obere Teil des Turmes vollständig neu ausgebaut und mit den treffliche Auslugspunkte bietenden, reizvollen Erkerchen versehen worden. Wie der Lauferschlagturm erhielt er ein achteckiges Spitzdach, in das von den Ecken her ansteigende Zwickel anmutig hineinschneiden. Der Turm ist der schönste unter den quadratischen Mauertürmen der Stadt, am schönsten von der Grabenseite her gesehen, wo er sich mit den Mauern und Türmen der benachbarten Burg zu einer großen Gesamtwirkung verbindet (Abb. 12). Er ist auch durch besondere Schmuckstücke ausgezeichnet. Ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes, steinernes Wappenmedaillon mit der den alten Ratssiegeln entsprechenden frühen Form des Jungfrauenadlers ziert die Südseite, ein im Jahre 1454 sorgfältig in Kupfer getriebener Wappendreiverein (der doppelköpfige Adler, der Jungfrauenadler und der Nürnberger geteilte Adlerschild in symmetrischer Wiederholung) die gegen den Graben gerichtete Nordseite.

Der von der Zeit glücklich unberührt gebliebene Weinstadel neben dem Henkersteg ist ein bezeichnendes Beispiel jener einfachen und leichten Bauweise, in der wir uns bis in das 16. Jahrhundert hinein die Mehrzahl der Nürnberger Häuser ausgeführt denken müssen. Nur eine kleine Zahl dieser Häuser und diese, wie der Weinstadel alle aus dem 15. Jahrhundert, hat sich erhalten. Wie es im Innern der Stadt aussah, als im 14. Jahrhundert der von uns umgangene Mauerring geschlossen war, läßt sich nicht sagen. Die Züge der zum Teil breit und geräumig angelegten und an vielen Stellen marktartig verbreiterten Gassen sind zwar die alten geblieben und anzunehmen ist, daß schon damals die den alten Straßen Nürnbergs ein so lauschiges Aussehen verleihende Sitte herrschte, die Häuser nicht glatt aneinanderzureihen, sondern das eine vor das andere treten zu lassen, so daß jedes einzelne als besonderes Individuum für sich die Straße beherrscht. So ergab sich der malerisch gebrochene Lauf der Straßen, der einer der vielen Vorzüge ist, welche die alten deutschen Städte vor den an Langweiligkeit einander überbietenden Städten der Neuzeit mit ihren öden, schnurgerade gezogenen Straßen besitzen. Von den Gebäuden jener frühen Jahrhunderte haben außer den gekennzeichneten Resten der kirchlichen Baukunst und der Burg alle den Forderungen der nachfolgenden Zeiten weichen müssen.

Blick auf Nürnberg von Südosten her.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 15. Der Hauptmarkt. (S. 34)
Phot. von F. Schmidt.

3. Die Baukunst im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Das 13. und 14. Jahrhundert, die Blütezeit des durch Reichtum, Unternehmungslust und Kriegstüchtigkeit ausgezeichneten deutschen Bürgertums haben aus dem kleinen Nürnberg eine mittelalterliche Großstadt ersten Ranges gemacht, deren Handel die Welt beherrschte, deren Kunst- und Handwerkserzeugnisse anfingen, in allen Landen begehrte Dinge zu werden und deren ganzes Leben jenen glänzenden und heiteren Anstrich hatte, durch den bis dahin das immer mehr von seiner idealen Höhe herabsteigende Rittertum ausgezeichnet war. Die fortwährenden Plackereien, denen die Nürnberger Kaufleute durch den auf seinen armseligen Burgen hausenden Adel ausgesetzt waren, zeigen, mit welchem Neide dieser auf die Stadt und seine wohlhabenden Bürger blickte, deren behäbiger Wohlstand am besten durch den Ausspruch des Humanisten Aeneas Sylvius gekennzeichnet ist: „Die Könige von Schottland würden wünschen, so gut zu wohnen wie die mittleren Bürger Nürnbergs."

Trotz des Anschlusses der Stadt an den 1254 gegründeten rheinischen Städtebund, trotz ihrer Verbindung mit anderen Städten und anderer dem Schutze ihrer Handelsinteressen dienenden Bündnisse wäre es ihr wohl kaum gelungen, dem Andrängen aller ihrer Feinde so siegreich zu widerstehen, zumal seitdem im 15. Jahrhundert als die grimmigsten die mächtigen Markgrafen von Brandenburg erschienen,

die auf ihre alten Burggrafenrechte pochend, unausgesetzt darnach trachteten, die Stadt unter ihre Botmäßigkeit zu bekommen, wenn sie sich nicht in so hohem Maße der Liebe, des Vertrauens und der tatkräftigen Unterstützung des Kaisers erfreut hätte. An die innigen Beziehungen, in denen gerade im 14. Jahrhundert Nürnberg zu den Kaisern stand, erinnert eine Reihe bemerkenswerter Wahrzeichen, vor allem zwei die östliche Wand des großen Rathaussaales schmückende, um das Jahr 1340 entstandene Reliefdarstellungen, deren eine den von zwei schwebenden Engeln gekrönten Kaiser Ludwig den Bayern vor Augen führt, der, die Füße auf zwei ruhende Löwen gestellt, auf einem von Adlern flankierten Throne sitzt, während die andere eine sich von ihrem Sessel erhebende Frauengestalt zeigt, die von einem Mädchen, welches im Begriff ist niederzuknien, ein großes Schwert, einen Gürtel, ein Paar Handschuhe und einen Stab entgegennimmt. Das erste ist die freie Nachbildung des Siegels, mit dem der Kaiser sein der Stadt im Jahre 1332 verliehenes Handelsprivilegium versah. Dieses Privileg war für die Festigung der Beziehungen zu den niederländischen Städten von großer Wichtigkeit. An diese erinnert auch das andere Relief, das die symbolische Handlung andeutet, durch welche die Stadt Nürnberg alljährlich dem Fortbestand ihrer Handelsbeziehungen zu den brabantischen Städten Ausdruck zu verleihen pflegte. Nach alter Tradition soll die Brabantia die Züge der Margarete von Holland, der Gemahlin des Kaisers haben. Die Reliefdarstellungen sind zwar ungelenk und steif, zeigen aber dabei doch jene urwüchsige Auffassung und Behandlungsweise, wie sie der Nürnberger Plastik überhaupt eigen ist. Für die genaue Datierung dieser alle Merkmale der frühgotischen Plastik zeigenden Bildwerke war das Jahr maßgebend, in dem der im Jahre 1332 begonnene Rathausbau seinen Abschluß fand.[11]) Bis dahin hat sich der Rat mit den Tuchmachern in ein an der Westseite des heutigen Hauptmarktes gelegenes Gebäude geteilt, über dessen künstlerische Beschaffenheit die Angaben fehlen. Nun, wo die Verhältnisse in der Stadt einen großstädtischen Charakter bekommen hatten und der aus den reichsten und edelsten Geschlechtern gebildete Rat sich seiner Macht und Würde bewußt war, konnte jener Bau nicht mehr genügen, sondern galt es, ein Gebäude zu gewinnen, das nicht nur den praktischen Forderungen entsprach, sondern auch einen dem Ansehen der Stadt entsprechenden monumentalen und repräsentativen Charakter hatte. So entstand in den Jahren 1332—1340 am Fuße des Burgberges, südlich vom Kloster der Dominikaner, das Rathaus mit seinem langen von Osten nach Westen gerichteten Saal und einer Reihe kleinerer Amtsräume, darunter die Rats- und die Losungsstube. Das Erdgeschoß nahmen, wie es noch heute in diesem Teil des Rathauses der Fall ist, Läden und Räume vornehmlich der Tuchscherer und später der Buchhändler ein. Im Kellergeschoß wurden die mit einer Folterkammer verbundenen Lochgefängnisse eingerichtet, in deren schauerliches Dunkel man noch heute durch vergitterte Bodenöffnungen im kleinen Rathaushofe hinunterschauen kann.[12]) Hier unten mündet auch der große unterirdische Gang, der das Rathaus und die Burg verbindet und an der Sohle des Burgberges im sogenannten Schneppergraben seinen Anfang hat. Nicht aus der Urzeit stammend, sondern erst im Jahre 1543 angelegt, diente er wie auch die anderen vielfach verzweigten, unter-

irdischen Gänge der Stadt vornehmlich Wasserleitungszwecken. Von dem künstlerischen Charakter des alten gotischen Rathauses gibt uns die vorzüglich restaurierte östliche Front (Abb. 16) und die von zehn einfachen Spitzbogenfenstern durchbrochene

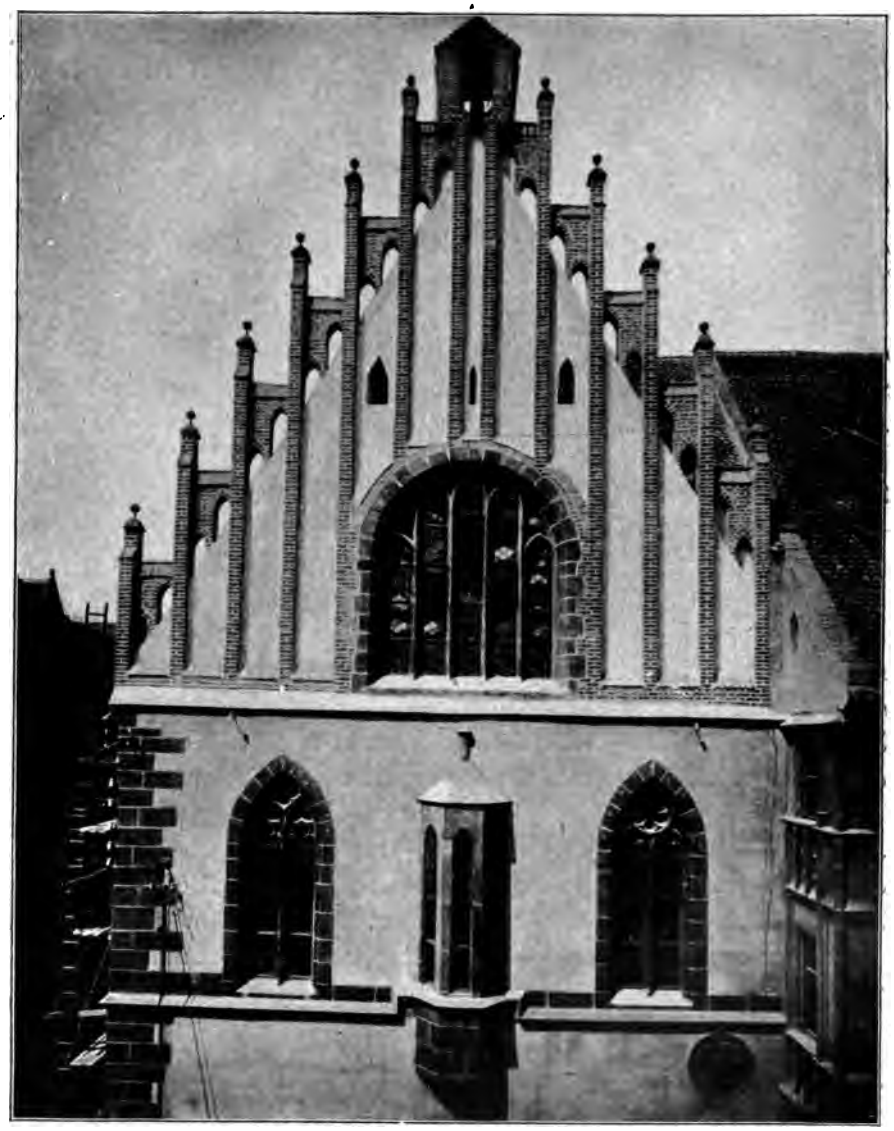

Abb. 16. Der Ostgiebel des alten Rathausbaues. (S. 32)
Phot. von F. Schmidt.

Südseite des Saalbaues eine deutliche Vorstellung. Alte Zeichnungen haben uns das Bild der westlichen Fassade bewahrt. Beide Fronten sind durch hohe Treppengiebel gekennzeichnet, die mit stark vortretenden Lisenen belebt sind, welche die spitzbogig durchbrochenen Giebelstufen fialenartig überragen. Ihre kugeligen Bekrönungen

und das östliche Glockentürmchen sind spätere Zutaten. Während sich der Saal gegen Westen in drei Spitzbogenfenstern und einer darüberliegenden Fensterrose öffnete, zeigt die Ostseite zwischen zwei Fenstern ein einfaches Chörlein und darüber ein in fünf Schmalfenster geteiltes breites Rundbogenfenster. Wappen und Wappenmedaillons zierten die Westseite; ein schönes Wappenmedaillon mit dem markig gezeichneten und flott gemeißelten einköpfigen Adler (vergl. die Abbildung auf dem Titelblatt) weist auf der rechten Seite ihres Erdgeschosses die Ostseite auf, dicht über dem in schräger Richtung auf das vortretende Nebengebäude stoßenden horizontalen Stützbalken, den

Abb. 17. Der große Rathaussaal. (S. 34 f.)
Phot. von F. Schmidt.

der Volksmund als den Galgen bezeichnet, an dem für seinen Verrat der Losunger Niklas Muffel gehenkt wurde. Die Ausführung des Giebels geschah in Ziegelrohbau, der auch sonst bei derartigen Giebeln in Anwendung kam. Ähnliche Backsteingiebel zeigen das vor wenigen Jahren besonders glücklich wiederhergestellte Lorenzer Schulhaus, die Mohrenapotheke Königstraße 32 und das wie dieses Haus auch aus dem 15. Jahrhundert stammende, sonst in Haustein ausgeführte Haus Ebnersgasse 8. Einen in unseren Tagen verputzten Lisenengiebel des 14. Jahrhunderts weist das Haus Adlerstraße 14 auf. Eine ausgedehnte Verwendung hat der Ziegelrohbau in Nürnberg nicht gefunden; der in der nächsten Nähe der Stadt gebrochene

gute, rötlich schimmernde Sandstein legte es nahe, diesen zu verwenden. Das Innere des mit einer gewölbten Holzdecke versehenen Rathaussaales (Abb. 17), dessen Ausstattung im wesentlichen dem 16. Jahrhundert angehört, wurde bald nach der Vollendung des Baues mit Gemälden versehen, die aus der Geschichte entlehnte Beispiele strenger Gerechtigkeitspflege darstellten, ein seit jenen Tagen bei der malerischen Ausstattung der Rathaussäle beliebtes Motiv. Auch die Ratsstube wurde mit Malereien geschmückt, und aus dem Jahre 1425 erfahren wir, daß ein Meister Berthold mit seinen Söhnen und Gesellen die Fassaden bemalte. Erhalten hat sich von allem leider nichts. Schwache Spuren von Malereien waren vor mehreren Jahrzehnten noch an der Ostfassade zu sehen. — Auch sonst war für eine reiche farbige Ausstattung des Saales Sorge getragen. Bunte Fahnen, Banner, reich bemalte Wappenschilder und Kannen, bei festlichen Anlässen auch kostbare Teppiche, schmückten die Wände. Nicht nur den großen, amtlichen Handlungen diente der Saal, sondern auch zu frohen Festen öffnete er seine Pforten. Hier brachte der Rat dem Kaiser seine Huldigungen dar, hier fanden sich zu Spiel und Tanz die ehrbaren Geschlechter ein, und manche glückliche Geschlechterbraut hat er bei festlichem Gelage gesehen. Seine Größe hat es sogar erlaubt, daß sich in seinen Wänden die ritterliche Jugend zu mutigem Kampfspiel zusammenfand und ein regelrechtes Scharfrennen hielt. Auch politische Versammlungen, Reichs- und Fürstentage haben hier stattgefunden, und ebenso weiß er von kaiserlichen Hofgerichten zu erzählen. Es sei auch gleich an das Friedensmahl erinnert, das nach dem Abschluß des westfälischen Friedens hier am 25. September des Jahres 1649 den Gesandten gegeben wurde. So wird ein ganzes Stück Vergangenheit bei seinem Anblick lebendig.

Wie erwähnt, sind die Straßen Nürnbergs vielfach marktartig verbreitert, so daß wir eine ganze Reihe von Märkten und Plätzen zählen, aber noch fehlte der Stadt, als der Rathausbau vollendet war, ein den Verkehrsverhältnissen entsprechender Hauptmarkt. Zwar hatten sich die Nürnberger im Jahre 1313 vom Bischof Wulfing von Bamberg das Recht erwirkt, die südlich von der heutigen Frauenkirche gelegene Moritzkapelle von hier auf den Sebalder Friedhof zu übertragen, und damit den Platz gewonnen, den später das malerische Tuchhaus einnahm, und wo seit Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts das als Telegraphenamt erbaute charakterlose Gebäude steht. Aber damit war nicht viel gewonnen, und so wandte sich die Stadt im Jahre 1349 an Kaiser Karl IV. mit der Bitte, zu gestatten, daß man das südlich vom Rathaus gelegene und sich von da in nordöstlicher Richtung hinziehende, also durch eine besonders günstige Lage ausgezeichnete Judenviertel einlege. Im Hinblick darauf, „daß in der Stadt kein großer Platz sei, wo die Leute ohne Gedränge kaufen und verkaufen mögen", erteilte der Kaiser dazu die Genehmigung; nur wurde zur Bedingung gemacht, „daß man aus der Judenschule soll machen eine Kirche zu St. Marien Ehre und die legen auf dem großen Platz an eine solche Statt, da es den Bürgern am besten dünket". Alle Juden, soweit sie nicht ein Opfer des Fanatismus der irre geleiteten Volksmenge wurden, mußten die Stadt verlassen, freilich um drei Jahre darauf auf besonderen Befehl des Kaisers wieder Einlaß zu bekommen. (Abb. 15.)

Schon das Jahr vor der Judenvertreibung war für die Stadt ein bewegtes gewesen. Schroff standen die Geschlechter und die Handwerker einander gegenüber. Diese beanspruchten teil zu haben an der Verwaltung der Stadt, die bis dahin ausschließlich in den Händen jener lag. Das Entgegenkommen, das der Rat Karl IV. zeigte, der von der Gegenpartei des allgemein beliebten Kaisers Ludwigs des Bayern aufgestellt und nach dessen Tode zum Kaiser ausgerufen wurde, gab am 4. Juni

Abb. 18. Die Frauenkirche. (S. 36)

1348 das Signal zu offenem Aufruhr. Man erklärte sich für die bayerische Partei, verjagte den Rat und führte ein Regiment der Zünfte ein. Aber schon im Oktober des folgenden Jahres wurde mit Hülfe des Kaisers, der sich mit der bayerischen Partei ausgesöhnt hatte, der alte Geschlechterrat wieder eingesetzt. Den Wünschen der Handwerker wurde später insoweit Rechnung getragen, als ihrer acht im Rate zugelassen wurden. Die Zünfte wurden ein für allemal aufgelöst und das ganze Handwerksleben durch eine vom Rate eingesetzte Behörde, das Rugsamt, geregelt.[13])

So bezeichnet die Mitte des 14. Jahrhunderts für Nürnberg den Anfang einer neuen Aera. Der Aufstand hatte wie ein reinigendes Gewitter gewirkt. Befreit von der Schwüle, welche die Unzufriedenheit im Volke erzeugt hatte, erfreute sich die Stadt wieder des heitersten Sonnenscheins. Ein neues Leben war in ihr erwacht. So ward in ihren Mauern alles neu. Ein jugendfrischer, lebensfroher Geist durchweht alle künstlerischen Schöpfungen dieser Zeit.

Von ihm zeugt das schmucke Kirchlein, das in den Jahren 1355—1361 an Stelle der abgebrochenen Synagoge entstand, die reiche Fassade gegen den fast quadratischen großen Hauptmarkt gerichtet, während der einfache Chor in den gleichfalls damals entstandenen Obstmarkt hineinragt. Die durch Zierlichkeit ihrer Verhältnisse ausgezeichnete, zuweilen Marienſaal genannte Frauenkirche (Abb. 18) ist ein fast quadratischer, durch vier kräftige Rundsäulen in neun Gewölbejoche geteilter Hallenbau mit länglichem einschiffigem Chor und einer reich mit Bildwerk ausgestatteten, vielleicht erst 1411 hinzugefügten quadratischen Vorhalle, über welcher die chorartig aus der Giebelwand vortretende fünfseitige St. Michaelskapelle erscheint. Mit einer Altane war der Bau schon gleich versehen worden, denn von einer solchen herab wies Kaiser Karl IV. dem Volke die Reichskleinodien und Heiligtümer, die er im Jahre 1361 also dem Vollendungsjahr der Kirche zur Feier der in diesem Jahre erfolgten Geburt seines Sohnes Wenzel hatte von Prag nach Nürnberg bringen lassen. Er selbst hatte bei diesem Anlaß das kaiserliche Ornat angelegt und in den Händen hielt er das vermeintliche Schwert Karls des Großen. Der obere Abschluß der St. Michaelskapelle ist, wie jüngst durch Christian Geyer nachgewiesen worden ist, eine freilich bei der Wiederherstellung der Kirche durch Essenwein in den Jahren 1879—81 vollständig erneuerte Arbeit Adam Krafts aus den letzten Jahren seines Lebens.[14]) Die unorganisch über den Spitzbogenfenstern angeordneten ausgezackten Rundbogen lassen diesen oberen Teil deutlich als spätere Zutat erkennen. Von reicher dekorativer Wirkung ist der durch fünf Säulenarkaden horizontal geteilte, mit schlanken Fialen besetzte Giebel, dessen vor seiner Mitte ansteigendes Glockentürmchen plötzlich und unvermittelt abbricht und mit einer Zwiebelhaube bedeckt ist. Eine Besonderheit dieses Kirchleins ist das in der Höhe des St. Michaelschörleins angebrachte, in Verbindung mit der Uhr stehende sogenannte „Männleinlaufen", das schon früher vorhanden gewesen war, aber seine jetzige Gestalt in der Zeit von 1506 bis 1509 durch den kunstreichen Schlossermeister Jorg Heuß, der das Uhrwerk schuf, und den tüchtigen Kupferschmied Sebastian Lindenast, der die Figuren in Kupfer trieb, empfangen hat. Sie stellen Kaiser Karl IV. und die sieben Kurfürsten sowie Herolde und Posaunenbläser dar. Täglich beim Schlage der Mittagsstunde kommen die Kurfürsten aus ihrem Gehäuse heraus und umschreiten feierlich und gravitätisch den Kaiser, während die Bläser ihre Tuben an den Mund setzen. So sorgte man dafür, die Erinnerung daran festzuhalten, daß Karl IV. im Jahre 1356 von Nürnberg das Gesetz der goldenen Bulle ausgehen ließ, das unter anderem die für Nürnberg wichtige Bestimmung enthält, daß jeder deutsche Kaiser seinen ersten Reichstag in Nürnberg abzuhalten habe. Daran gemahnt auch eine aus unseren Tagen stammende Malerei Friedrich Wanderers an einem Hause der Schildgasse.

Wie die mit ihrer malerischen Front den Marktplatz beherrschende Frauenkirche, so ruft auch die einige Jahre ältere Spitalkirche zum heiligen Geist, die in den Jahren 1331—1341 der reiche Nürnberger Bürger Konrad Groß in Verbindung mit einem Spital erbaute, die Erinnerung an die alte deutsche Kaiserherrlichkeit wach; denn hier waren bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts die oben erwähnten Reichskleinodien und Heiligtümer untergebracht, die auf die

Abb. 19. Die Moritzkapelle mit dem Bratwurstglöcklein. (S. 38)
Phot. von F. Schmidt.

Bitten des Rates durch Kaiser Sigismund der Stadt für ewige Zeiten im Jahre 1424 zur Aufbewahrung übergeben worden waren. In festlichem Zuge hatte man sie am 22. März jenes Jahres in die Stadt eingebracht. Die Heiligtümer wurden bis zum Jahre 1523 alljährlich von einem auf der Westseite des Marktes aufgeschlagenen Gerüste aus dem Volke gezeigt. Eine Wandererſche Fassadenmalerei schmückt seit etwa zwanzig Jahren das Haus, in dem sie in der Nacht vor ihrer Vorzeigung verwahrt wurden, und für welches Dürer seine Bildnisse Karls des Großen und

Kaisers Sigismunds geschaffen hat. Die Reichsinsignien, welche in einem vom Chorgewölbe der Kirche herabhängenden silbernen Schrein verwahrt waren, wurden bei den Krönungen mit großem Aufwande und Gepränge durch Nürnberger Abgesandte zur Krönungsstätte gebracht. Der heute hier hängende Schrein ist eine Kopie, während sich das Original im Germanischen Museum befindet.

Die im Jahre 1527 vergrößerte dreischiffige Spitalkirche, die das Grabmal ihres 1356 verstorbenen Stifters enthält, und in der neuerdings umfangreiche Wandmalereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert aufgedeckt worden sind, darunter ein großer Christophorus und eine Apostelfolge[15], ist in ihrem Innern in den Jahren 1662 und 1663 durch den Italiener Carlo Brentano mit schwerfälligen barocken Stuckornamenten ausgestattet worden, während das Äußere den gotischen Charakter bewahrt hat. Als Nachhall der romanischen Bauweise tritt hier die über der Chorwölbung außen erscheinende Zwerggalerie auf, nur daß an die Stelle der Rundbogen kleine Spitzbogenöffnungen getreten sind. Der auf zwei Schwibbogen über dem Fluß ruhende Teil des Spitals ist eine 1488 begonnene und 1527 vollendete, als „Sutte" bezeichnete Erweiterung der Anlage. Noch sei bemerkt, daß der Gründer des Spitals Konrad Groß sich der besonderen Gunst Kaiser Ludwigs des Bayern zu erfreuen hatte, der überhaupt den Nürnbergern besonders zugetan war und gerne bei ihnen Einkehr hielt.

Wie die Spitalkirche so ist auch das, wie erwähnt, im Jahre 1313 von dem Markt auf den Sebalder Friedhof übertragene, unter dem Namen Moritzkapelle bekannte einschiffige Kirchlein ein überaus einfacher zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts leider verputzter und mit Scheinfugen versehener Backsteinbau, dessen einzige Zier die Maßwerke seiner schlanken Fenster sind. Er bedarf einer gründlichen Restaurierung, die hoffentlich nicht mehr zu lange auf sich warten läßt. Mit einer wirklichen Übertragung werden wir es kaum zu tun haben. Wahrscheinlich hat diese Moritzkapelle mit dem im Judenviertel gelegenen älteren Kirchlein nur den Namen des Heiligen gemein. Schon früh scheint die an der Nordseite dieser Kapelle gelegene Wirtschaft, weltbekannt unter dem Namen Bratwurstglöcklein, bestanden zu haben. Nach Mummenhoff ist schon im Jahre 1344 von den „Köchen am Kirchhof" die Rede.[16]) 1519 wird sie als Garküche genannt (Abb. 19). Der barocke Halbgiebel, mit dem das durch seine niedrigen und engen Räume „hervorragende", originell ausgestattete Bratwurstglöcklein, das sich rühmen kann, die größte Berühmtheit der Stadt zu sein, an die Nordseite der Moritzkapelle stößt, stammt aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts. 1345 wurde die Aegidienkirche um die nach ihrem Stifter benannte Tetzelkapelle bereichert. Ein schmuckloser Bau ist die erwähnte Katharinenkirche, und einfache Kirchenbauten des 14. Jahrhunderts sind die im Jahre 1360 erbaute St. Marthakirche und die wie diese zu einem Pilgrimhospitale gehörende, aus demselben Jahre stammende Kirche zum heiligen Kreuz. Bemerkenswert sind in der heiligen Kreuzkirche die an den Chorwänden hängenden, mit plastischem und gemaltem Wappenschmuck gezierten wappenschildförmigen und kreisrunden Totenschilde, wie deren schöne Exemplare auch die Lorenzkirche und der Chor der Jakobskirche aufweisen.[17]) — Auch die im weiteren Umkreis der Stadt gelegenen, mit Siechkobeln d. i. Kranken-

häusern für Aussätzige verbundenen Kirchen von St. Johannes, St. Peter, St. Jobst und St. Leonhard sind solche einfache, anspruchslose Schöpfungen des 14. Jahrhunderts. Um die vor zwei Jahren durch den Architekten Johann Will stilgerecht wiederhergestellte St. Johanniskirche wurde seit 1518 der durch seine wertvollen Bronzeepitaphien ausgezeichnete große Friedhof angelegt, nachdem hier schon seit dem 14. Jahrhundert bei Epidemien Beerdigungen stattgefunden hatten. Ebenso einfach ist die in ihren wesentlichen Teilen dem 14. Jahrhundert angehörende, mit einem an der Nordseite malerisch angeordneten Turm versehene, durch die schönen Raumverhältnisse ihres Chores ausgezeichnete St. Jakobskirche, und von gleicher Art waren, nach den Kupferstichdarstellungen zu schließen, die nicht mehr vorhandene Elisabethkirche sowie die Kirchen der Barfüßer, Dominikaner und Karmeliter, von

Abb. 20. Die Nordseite der Sebalduskirche
mit der gotischen Seitenschiffverbreiterung und dem Ostchor. (S. 41)
Phot. von F. Schmidt.

denen die beiden ersteren noch dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörten. Um so größer war die Pracht, mit der die im Laufe des 14. Jahrhunderts unternommene Erweiterung der dem heiligen Sebald geweihten Hauptkirche der Stadt und der vom 13. Jahrhundert bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus währende Neubau der Lorenzkirche durchgeführt wurden.

Mit solcher Schnelligkeit hatte sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Stadt entwickelt, daß sich schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die erst 1274 geweihte Sebalduskirche als zu klein erwies, um die Menge der Gläubigen zu fassen, und man im Jahre 1309, an der Nordseite beginnend, daran ging, die Seitenschiffe des westlichen Chores zu verbreitern. Dabei wurden

die Mauern so weit herausgerückt, daß die Mittelschiffbreite noch übertroffen wurde. Die neuen Kapitäle zeigen die für die Frühgotik typische Form des von naturalistischem Laubwerk umzogenen Korbes. Von köstlichem Reize ist das durch eine meisterhafte Wiederherstellung wieder auf den ursprünglichen Zustand zurückgebrachte Äußere, nicht nur dieses Erweiterungsbaues, sondern auch des majestätischen Ostchores, der in den Jahren 1361—1377 an die Stelle des

Abb. 21. Detail vom Ostchor der Sebalduskirche. (S. 41)
Phot. von R. Albrecht.

romanischen östlichen Querhauses und Chores getreten ist. Durch starke Verwitterung des Mauerwerks, zumal der schön gewachsenen Fialen, sowie durch den im Jahre 1561 erfolgten Abbruch der das Dach umziehenden, baufällig gewordenen Galerie und der die Dachkante kühn überragenden Wimperge war die Kirche als eine Ruine auf uns gekommen. Stark beeinträchtigt wurde das Langhaus noch dadurch, daß das Dach der Seitenschiffe hoch in die Rundbogenfenster des Mittelschiffes hineinragte und so dieses vollständig verdunkelte. Alle diese Übelstände

sind heute beseitigt. Mit einer Stilechtheit, der nur die Patina des Alters fehlt, um den Zusammenschluß des Alten und Neuen vollkommen zu machen, sind die fehlenden Teile ergänzt (Abb. 20). Glücklich bewahrte Reste ermöglichten es, die mit einem ringsumlaufenden Zinnenkranz versehene Galerie wieder in der alten Weise herzustellen und auch für die übrigen erneuten Partien boten die erhaltenen Teile Anhaltspunkte genug, um jede Willkür auszuschließen. Und der unübertrefflichen Wiederherstellung des Äußeren entspricht die Erneuerung des Innern, die im Jahre 1906 ihren Abschluß gefunden hat. Unter Hauberisser begonnen, ist diese Kirchenrestauration, die in seltener Weise den künstlerischen und wissenschaftlichen Anforderungen einer derartigen Aufgabe gerecht geworden ist, im wesentlichen das Werk des Kirchenbaumeisters Joseph Schmitz.[18])

Einfach gegliederte Strebepfeiler teilen die Wände der verbreiterten Seitenschiffe in sechs Felder, von denen fünf zu hohen Spitzbogenfenstern durchbrochen sind, während zwischen dem zweiten und dritten Pfeiler, von Westen her gerechnet, Portale eingefügt sind, über deren mit einer Balustrade versehener Plattform sich die Wand gleichfalls zu einem Spitzbogenfenster öffnet. Kräftig steigen die Fialen der Pfeiler an und bilden mit den in große Kreuzblumen ausblühenden Wimpergen einen schönen rhythmischen Wechsel. An der einfacher gebildeten Südseite, deren Strebepfeiler mit stark verdünnten Fialen abschließen, fehlen die Wimperge. Bildnerischer Schmuck verbindet sich mit den edlen architektonischen Formen zu jener poetisch zarten Wirkung, die den Werken der Gotik ihren zauberischen Reiz verleiht. Was die Formen des Mittelschiffes noch keimhaft in sich tragen, und was sich in den ja hier schon stellenweise auftretenden Knospenkapitälen mächtig regt, hier ist es zum Durchbruch gekommen: der neue Kunstfrühling, die junge Gotik. Nicht ihr frühestes Stadium bezeichnen diese Formen, sondern schon kündigt sich der Sommer an. In diesen selbst aber fallen erst die reichen und prächtigen Formen des Ostchores. (Abb. 21). Als hohe dreischiffige Halle mit neunseitigem Umgang überragt er zu imponierender Wirkung den westlichen Teil der Kirche, mit seinem Dachfirst fast die Höhe einnehmend, bis zu welcher damals die beiden Türme geführt waren. Wie Naturgebilde wachsen in stetiger Verjüngung die reich gegliederten, mit eingelassenen Reliefs und Heiligenfiguren unter Baldachinen anmutig belebten Strebepfeiler empor, deren schlanke Fialen mit den kräftigen Kreuzblumen wechseln, in welche die mit lebhaft bewegten Krabben besetzten glatten Fensterwimperge ausblühen. Ein mittlerer und zwei dünne Seitenpfosten teilen die hohen Fenster in vier schmale Felder, in denen in der Höhe einfach und klar durchgebildetes Maßwerk erscheint. Fensterartig sind auch die Felder der den Dachrand umziehenden Galerie durchbrochen, deren Bekrönung ein Zinnenkranz bildet.

Mit besonderem Reichtum ist das östliche Portal an der Nordseite, die Brauttüre, ausgestattet, die gelegentlich der ersten Einweihung der Kirche zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts geschaffen worden ist, aber wohl erst in den Tagen des großen Ostchorbaues die zierlich durchbrochene, mit Krabben und hängenden Zacken besetzte Maßwerkbekrönung erhalten hat (Abb. 22). Ein sinniges Motiv bilden hier die in den Leibungen aufgestellten, auf Freiburger Schuleinflüsse hinweisenden Figuren der

mentshäuschens hat, aber durch die Schönheit seiner Verhältnisse und die glückliche Verteilung seiner sich auf die Passion beziehenden Bildwerke einen hohen künstlerischen Reiz besitzt. Auch hier haben sich Reste der ursprünglichen Bemalung und Vergoldung erhalten, die bei der Neubemalung als Anhaltspunkte gedient haben.

Abb. 24. Wandtabernakel (Sakramentshäuschen) im Chor der Sebalduskirche. (S. 43)
Phot. von F. Schmidt.

Wann mit der Erbauung der Lorenzkirche[19]) begonnen wurde, wissen wir nicht. Nach ihrem Stilcharakter gehören die älteren Teile, d. i. das Langhaus mit der westlichen Front und den beiden Türmen, der Mitte des 14. Jahrhunderts an.

Die Angaben der Chroniſten aber ſprechen dafür, daß ſchon unter der Regierung Rudolfs von Habsburg, der der Stadt in beſonderem Maße zugetan war, der Bau begonnen worden iſt. Sie gedenken auch der Zuwendungen, welche die Grafen von Naſſau ihm zuteil werden ließen. Für den Beginn des Baues wird gewöhnlich das Jahr 1274 angegeben. Wahrſcheinlich baute man damals den Chor, der ſich dann gerade ſo wie der alte Oſtchor der Sebalduskirche in der Folgezeit als unzulänglich erwies und infolgedeſſen im Jahre 1439 durch den großen Hallenchor erſetzt wurde. Der mit Karl IV. zuſammenhängende böhmiſche Löwe in einem Wappenſchilde der Weſtfront deutet auf das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts als die Zeit, in der die plaſtiſche Ausſchmückung der Faſſade ſtattfand. Abgeſehen von den Türmen, an denen noch bis in das 15. Jahrhundert hinein gebaut wurde, und dem Chor, deſſen Erbauung in das zweite Drittel des 15. Jahrhunderts fällt, war der Bau wohl um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet. Damals traten noch die Strebepfeiler, von denen aus ſich die kräftigen Strebebogen nach dem in doppelter Höhe die Seitenſchiffe überragenden Mittelſchiff hinüberſchwingen, ſtark heraus; ſpäter aber ſchob man die dazwiſchen liegenden Fenſterwände ſo weit hinaus, daß die Pfeiler vollſtändig eingezogen wurden und ſo im Innern die rechteckigen Kapellen entſtanden. Die Steinfugen und der Wechſel der Geſimshöhen laſſen deutlich dieſe ſpätere Veränderung erkennen. Als Zeit der Verbreiterung galt bisher das Jahr 1403. Der Umſtand, daß die Mauer hinter dem Ölberg der Kirche eine gelegentlich der jüngſt vorgenommenen Erneuerung dieſes Ölbergs bloßgelegte Grabinſchrift mit der Zahl 1390 trägt[20]), hebt jene Datierung nicht notwendig auf, da ja ſehr wohl bei der Hinausſchiebung der Mauern die Inſchrift erneuert worden ſein kann, wenn dieſe nicht überhaupt erſt ſpäter angebracht worden iſt. Die architektoniſche Geſtaltung und Ausſtattung des Innern iſt einfach. Mit vielen kleinen Dienſten und tiefeingeſchnittenen Hohlkehlen verſehene Achteckspfeiler tragen die kräftigen Rippen der einfachen Kreuzgewölbe. Auffallend iſt die abweichende Bildung mehrerer Pfeiler der ſüdlichen Reihe. Sie ſind weſentlich ſchwächer gebildet und haben nach Art der zugeſpitzten Rippen geformte Dienſte. Zweifellos ſind ſie jünger als die übrigen. Von maleriſcher Wirkung iſt die in der ſüdweſtlichen Kapelle zur alten Empore hinaufführende ſteinerne Freitreppe, deren Reliefdarſtellung: eine Ratte, die mit einem Biſſen Fleiſch davonhuſcht, die dichtende Phantaſie zu einer Sage von einem hier eingemauerten, aber heimlich ernährten Mönch angeregt hat.

Bei der Erbauung der weſtlichen Front (Abb. 25) hat die ausgebildete deutſche Gotik, wie ſie unter dem Einfluß Frankreichs in den rheiniſchen Landen zur Ausbildung gekommen war und in den Domen Straßburgs, Freiburgs und Kölns ihren monumentalen Ausdruck fand, ihren Einzug in Nürnberg gehalten. Deutlich, wenn auch nicht voll und rein klingt hier der Ton an, den Meiſter Erwin in ſeinem Wunderwerk ſo mächtig angeſchlagen hat. Auch hier das hohe ſchmuckreiche Portal, die große, ſchön durchbrochene und reich umrahmte Fenſterroſe und der mit einem vorgeſtellten Türmchen abſchließende Giebel, wie ihn auch Meiſter Erwin an Stelle der von ſeinen Nachfolgern ausgeführten ſchwerfälligen Obermauer geplant hatte.

Abb. 25. Die Lorenzkirche. (S. 45 ff.)
Phot. von Hahn.

Mit jenem hatte der Meister der Lorenzkirche auch das Streben gemein, die Steinmassen gleichsam zu entmaterialisieren, indem er die Giebelmauer zu zierlichen Gitterungen durchbrach, die sich vor die eigentliche Giebelwand legen. Spitzenartig ist die Durchbrechung der großen Rose, die freilich bei ihrer Wiederherstellung um die Mitte des Jahrhunderts von ihrer ursprünglichen Schönheit viel verloren hat. Ganz verändert ist die im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts hergestellte Brüstungsgalerie über dem Portal. Die bis über die Giebelhöhe quadratisch aufwachsenden massiven Türme schließen achteckig ab. Durchbrochene Brüstungen umziehen die Plattform, aus deren Mitte die wesentlich dünneren Achtecksкörper ansteigen, deren Giebelwände anmutig in die scharf zugespitzten, mit Metall gedeckten Helme einschneiden. Von diesen ist der eine in zwei Zonen durchbrochen und teilweise vergoldet, während der andere, der früher mit Zinn gedeckt war, jetzt glatte Kupferplattendeckung hat. Zu der reichen architektonischen Gliederung kommt noch an dem hohen Spitzbogenportal der glänzende plastische Schmuck. Er soll im Zusammenhange mit den anderen plastischen Schöpfungen der Zeit besprochen werden. Zunächst gilt es noch unter ihren baukünstlerischen Leistungen weiter Umschau zu halten.

Dem 14. Jahrhundert dankt Nürnberg auch eine seiner großen Klosteranlagen: das Kartäuserkloster.[21]) Auf einer italienischen Geschäftsreise durch den Tod seiner Frau, der Tochter des reichen Konrad Groß, überrascht, faßte im Jahre 1380 der reiche Marquard Mendel den Entschluß, Mönch zu werden und seine Tage in der Zelle eines Klosters zu beschließen. Sein bedeutendes Vermögen verwandte er dazu, ein solches zu erbauen. So entstand im Süden der Stadt das ansehnliche Kartäuserkloster mit seinen wohlerhaltenen Zellen und Kreuzgängen, seinem noch mit dem alten Ziehbrunnen versehenen großen Hofe, den beiden Kapellen und der langgestreckten einschiffigen Kirche, zu welcher im Jahre 1381 im Beisein König Wenzels der Grundstein gelegt worden ist. Wie die anderen Klöster in den Tagen der Reformation säkularisiert, haben die Räume erst in unserer Zeit wieder eine ihrer würdige Verwertung gefunden. 1856 fanden darin die bedeutenden kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums Aufstellung.[22]) Durch eine Reihe neugebauter Räume und die erwähnte Übertragung der Reste des alten Augustinerklosters erhielt in der Folgezeit die Anlage die dem Wachstum der Sammlungen entsprechende Erweiterung. — Fraglich ist, ob Marquard Mendel oder sein Bruder Konrad der Stifter der Zwölfboten- oder Brüderkapelle war, die an Stelle der neuen Feuerwache auf dem Hallplatz stand. Von dem letzteren rührt das gegenüberliegende Mendelsche Zwölfbrüderhaus her, das im Jahre 1388 mit der Bestimmung erbaut wurde, zwölf alten Männern bis zu ihrem Tode Unterkunft zu gewähren. Noch gewahren wir an der Ecke dieses Hauses die in Stein gehauene Figur eines seiner Insassen.

Es läßt sich denken, daß Bürger, die solche und ähnliche Stiftungen machen konnten, und die durch die Erbauung ihres stattlichen Rathauses und den glänzenden Ausbau ihrer Kirchen einen so lebhaften Sinn für eine monumentale Bauweise an den Tag legten, zugleich auch darauf bedacht gewesen sind, ihre Wohnhäuser statt-

licher zu bauen und kunstvoller zu schmücken, als es bisher der Fall gewesen war.[23]) Abgesehen von jenem Ausspruche des Äneas Sylvius spricht hierfür die erwähnte Tatsache, daß Kaiser Ludwig der Bayer gerne bei den Nürnberger Bürgern Quartier nahm. Wie der Plobenhof damals aussah, in dem Konrad Groß seinen kaiserlichen Gast beherbergte, wissen wir freilich nicht; denn der unter diesem Namen

Abb. 26. Das Nassauerhaus. (S. 49)
Phot. von F. Schmidt.

bekannte ansehnliche Bau an der Südostecke des Marktes stammt erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und ist im vorigen Jahrhundert an seinen Fronten künstlerisch verdorben worden, aber dafür zeigt der die Nordseite des Marktes beherrschende, breit gelagerte und hohe Bau mit seinen kecken Ecktürmchen, seinen Treppengiebeln und den durch Rundbogen gebildeten Blendarkaden ganz das Gepräge des

14. Jahrhunderts. Von den Malereien, welche einſt ſeine breiten Wände bedeckten, hat ſich leider nichts erhalten.

Jene Ecktürmchen, die einen bequemen Auslug nach den verſchiedenſten Richtungen ermöglichen, kommen mehrfach vor. Beiſpiele aus dem 14. Jahrhundert bieten die Häuſer Adlerſtraße Nr. 28 und Bergſtraße Nr. 11. Ein ſchönes Beiſpiel des 15. Jahrhunderts weiſt das neuerdings vorzüglich wiederhergeſtellte, an der Oſtſeite mit einem prachtvollen Jungfrauenadler geſchmückte Beſtelmeierſche Haus Winklerſtraße Nr. 37 auf. Solche Auslugerker geben auch in Verbindung mit dem hohen Zinnenkranze und dem darüberſchwebenden Zeltdache dem Naſſauerhauſe das eigenartige Gepräge (Abb. 26). Mit ſeinen Quadermauern und verhältnismäßig kleinen Fenſtern, macht das Naſſauerhaus den Eindruck eines, Befeſtigungszwecken dienenden ſtarken Mauerturmes. Die mit der gegenüberliegenden Kirche inbezug auf Pracht und Zierlichkeit wetteifernde Ausſtattung: die reichen Maßwerkverzierungen der Ecktürmchen, der Zinnen und der wappenbeſetzten Brüſtung, der prunkvolle Schmuck des auf ſchön gegliederter Konſole ruhenden, mit bibliſchen Reliefdarſtellungen verſehenen und in eine ſchlanke Laterne auslaufenden fünfſeitigen Chörleins und die Aufſtellung des betenden Engels unter zierlichem Baldachin an der Ecke des Hauſes aber geben ihm den Charakter eines vornehmen Patrizierhauſes. Über die Entſtehungszeit dieſes Gebäudes war man ſich bisher im unklaren, bis es vor fünf

Abb. 27. Das Chörlein am Sebalder Pfarrhof. (S. 50)
(Jetzt im Germaniſchen Muſeum und durch eine Kopie erſetzt).
Phot. von F. Schmidt.

licher zu bauen und kunstvoller zu schmücken, als es bisher der Fall gewesen war.[23]) Abgesehen von jenem Ausspruche des Äneas Sylvius spricht hierfür die erwähnte Tatsache, daß Kaiser Ludwig der Bayer gerne bei den Nürnberger Bürgern Quartier nahm. Wie der Plobenhof damals aussah, in dem Konrad Groß seinen kaiserlichen Gast beherbergte, wissen wir freilich nicht; denn der unter diesem Namen

Abb. 26. Das Nassauerhaus. (S. 49)
Phot. von F. Schmidt.

bekannte ansehnliche Bau an der Südostecke des Marktes stammt erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und ist im vorigen Jahrhundert an seinen Fronten künstlerisch verdorben worden, aber dafür zeigt der die Nordseite des Marktes beherrschende, breit gelagerte und hohe Bau mit seinen kecken Ecktürmchen, seinen Treppengiebeln und den durch Rundbogen gebildeten Blendarkaden ganz das Gepräge des

14. Jahrhunderts. Von den Malereien, welche einſt ſeine breiten Wände bedeckten, hat ſich leider nichts erhalten.

Jene Ecktürmchen, die einen bequemen Auslug nach den verſchiedenſten Richtungen ermöglichen, kommen mehrfach vor. Beiſpiele aus dem 14. Jahrhundert bieten die Häuſer Adlerſtraße Nr. 28 und Bergſtraße Nr. 11. Ein ſchönes Beiſpiel des 15. Jahrhunderts weiſt das neuerdings vorzüglich wiederhergeſtellte, an der Oſtſeite mit einem prachtvollen Jungfrauenadler geſchmückte Beſtelmeierſche Haus Winklerſtraße Nr. 37 auf. Solche Auslugerker geben auch in Verbindung mit dem hohen Zinnenkranze und dem darüberſchwebenden Zeltdache dem Naſſauerhauſe das eigenartige Gepräge (Abb. 26). Mit ſeinen Quadermauern und verhältnismäßig kleinen Fenſtern, macht das Naſſauerhaus den Eindruck eines, Befeſtigungszwecken dienenden ſtarken Mauerturmes. Die mit der gegenüberliegenden Kirche inbezug auf Pracht und Zierlichkeit wetteifernde Ausſtattung: die reichen Maßwerkverzierungen der Ecktürmchen, der Zinnen und der wappenbeſetzten Brüſtung, der prunkvolle Schmuck des auf ſchön gegliederter Konſole ruhenden, mit bibliſchen Reliefdarſtellungen verſehenen und in eine ſchlanke Laterne auslaufenden fünfſeitigen Chörleins und die Aufſtellung des betenden Engels unter zierlichem Baldachin an der Ecke des Hauſes aber geben ihm den Charakter eines vornehmen Patrizierhauſes. Über die Entſtehungszeit dieſes Gebäudes war man ſich bisher im unklaren, bis es vor fünf

Abb. 27. Das Chörlein am Sebalder Pfarrhof. (S. 50)
(Jetzt im Germaniſchen Muſeum und durch eine Kopie erſetzt).
Phot. von F. Schmidt.

Jahren Mummenhoff[22]) gelang, die Baugeschichte festzustellen. Darnach gehört der untere Teil mit seinem tiefen Keller dem 13. Jahrhundert an, während der obere Teil aus den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt. 1422 begann Jobst Haug die Erbauung dieses oberen Teiles, dessen Ausschmückung dann im Jahre 1431 oder 1432 der damalige Besitzer Ulrich Ortlieb durch die Anbringung des reichen Wappenschmucks an der Balustrade vollendete. Mit diesem Wappenschmuck hatte es seine eigene Bewandtnis. Durch eine geistvolle Exegese ist es Mummenhoff gelungen, ihn mit dem Besuch Kaiser Sigismunds in Nürnberg im Jahre 1431 in Zusammenhang zu bringen und es in hohem Grade glaubhaft zu machen, daß der Besitzer damit die Erinnerung an die merkwürdige Tatsache festhalten wollte, daß ihm damals der Kaiser um 1500 rheinische Gulden seine goldene Krone verpfändet hat. Die Angaben, nach welchen die Grafen von Nassau die Erbauer dieses Hauses waren, und denen zufolge König Adolf von Nassau darin gewohnt habe, woran ein im Jahre 1824 an der Ostseite aufgestelltes Standbild des Königs erinnert, sind schon längst in das Reich der Fabel verwiesen worden. Das Haus trägt seinen Namen also nicht mit Recht. Fast unberührt von der Unbill der Zeiten gehört das Nassauer Haus zu den bemerkenswertesten Denkmälern der Profanbaukunst des deutschen Mittelalters.

Zwei Menschenalter früher als das Chörlein des Nassauer Hauses ist das wie dieses mit Reliefdarstellungen geschmückte auf einem mit figurenreichen versehenen polygonen Pfeiler ruhende Chörlein des Sebalder Pfarrhofes entstanden (Abb. 27). Schlanke Fialen treten den Kanten vor und flankieren die zu schönem Maßwerk durchrochenen dreigliedrigen Fenster. Neuerdings hat Goeschel mit dem Hinweis auf den Braunschen Stadtplan dargetan, daß die darüber ruhende schwere Dachziegelkappe jüngeren Datums ist. Der zierliche Wuchs des Ganzen hat es schon immer wahrscheinlich gemacht, daß einst die Bekrönung schlank und spitz zulief, sei es nun als einfaches Ziegeldach oder wie am Nassauer Hause in anmutiger Steinmetzenarbeit. Die Ausführung dieses Chörleins, das nur wenige seinesgleichen hat, fällt aller Wahrscheinlichkeit nach in die Zeit der Erbauung des Ostchores der Kirche. 1361 gelegentlich der Taufe König Wenzels brannte der Pfarrhof ab, gleich darauf wird man den Wiederaufbau begonnen und dabei das köstliche Schmuckstück geschaffen haben. Sein ruinöser Zustand hat leider dazu genötigt, es in das Germanische Museum zu übertragen und durch eine stilgetreue Kopie zu ersetzen.[24])

* * *

An dem kraftvollen Aufschwunge, den wir im 14. Jahrhundert auf so vielen Gebieten verspüren, nahm auch das Handwerk teil. Von den Handwerkszweigen, welche später in Nürnberg zu hoher Blüte gelangten, waren schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts die Gelb- und Rotgießer berühmt, von denen im Jahre 1447 Hans Rosenplüt in seinem Spruchgedichte meint „dergleichen in aller welt nit lebt" und „keinerley stuck ist in zu schwer". Schon aus dem Ende des 13. Jahrhunderts hören wir von der Kunst der Zinngießerei, deren Lob später Hans Sachs mit begeisterten Worten sang. Im vierzehnten Jahrhundert soll ein Meister Rudolf die für die Nürnberger Industrie wichtige Erfindung des Drahtziehens gemacht haben

und von großem Unternehmungsgeist zeugt es auch, wenn im Jahre 1390 durch die Anlage einer Papiermühle Ulman Stromer bei der Herstellung von Papier vom einfachen Handbetrieb zum Fabrikbetrieb überging. Berühmt und gefürchtet war die Stadt wegen ihrer starken und schweren Geschütze. Schon im Jahre 1356 ist von Geschütz und Schießpulver in den Stadtrechnungen die Rede. 1367 wird uns ein Heinrich Schütz als Gießer von fünf Geschützen genannt.

Bei der bedeutenden Entwicklung der Feuerwaffen im Laufe des 14. Jahrhunderts mußte sich die alte Stadtmauer, an der bis in das 14. Jahrhundert hinein

Abb. 28. Der Spittlertorgraben mit der Burg in der Ferne. (S. 52)
Phot. von F. Schmidt.

gebaut worden war, als völlig unzulänglich erweisen, außerdem hatte sich die Stadt, seitdem dieser Ring herumgelegt worden war, wiederum um eine so beträchtliche Zone erweitert, daß es nötig schien, sich nicht mit einer bloßen Verstärkung des alten Befestigungsgürtels zu begnügen, sondern um diesen herum in weitem Abstand einen neuen zu legen. So entstand etwa seit der Mitte der vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts die berühmte Nürnberger Stadtmauer[7]), die Perle unter den deutschen Stadtbefestigungen, die bei verhältnismäßig guter Erhaltung mit ihren großen und kleinen und auf das mannigfaltigste gestalteten Mauertürmen, ihren Toren, Wehrgängen, Zinnen und Schießscharten, ihren Streichwehren, Bastionen,

Kasematten und Gräben dem Kulturhistoriker und Militärtechniker eine Reihe wichtiger Aufschlüsse erteilt, zugleich aber durch die Art, wie sie mit der blühenden Natur verwachsen erscheint und durch Bäume und Büsche, sowie durch rankendes und aus den Mauerfugen und Ritzen hervorsprießendes Grün belebt ist, dem Maler

Abb. 29. Mauerpartie mit Treppenaufgang.
Phot. von F. Schmidt.

eine Fülle der dankbarsten Motive, dem kunstsinnigen Reisenden unvergeßliche Bilder von bezauberndem Reize darbietet (Abb. 28). Malerisch sind besonders die später angelegten hölzernen Treppenaufgänge an der Rückseite (Abb. 29) und die kühnen, schön geschweiften Bogen, mit denen diese Mauer ohne Zwischenpfeiler die Arme der Pegnitz überschreitet (Abb. 30).

Wie die Burg, so ist auch die mit ihr ein künstlerisches Ganze bildende Stadt-

mauer das Werk mehrerer Jahrhunderte. 1452 war die noch vor Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts begonnene turmreiche Mauer mit ihrem Graben im großen und ganzen fertig gestellt, aber an Stelle der vier mächtigen Rundtürme, die erst das 16. Jahrhundert schuf, schützten vier hohe quadratische Türme die vier

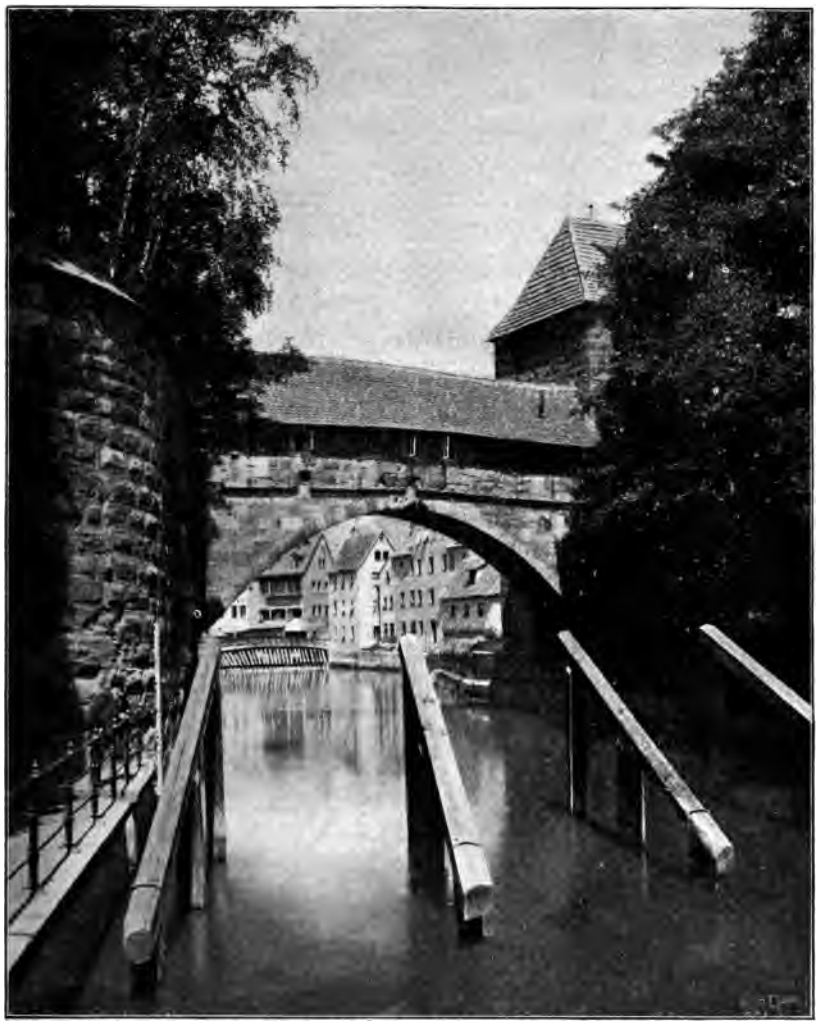

Abb. 30. Der Pegnitzeinfluß. (S. 52)
Phot. von F. Schmidt.

Haupttore der Stadt (Frauentor, Spittlertor, Neutor und Laufertor), zu denen über den Graben führende Fallbrücken den Zugang vermittelten. Einen besonderen Schutz boten bei diesen Toren die bei den drei erstgenannten Toren noch erhaltenen ringsummauerten großen sogenannten Waffenplätze, die man in schräger Richtung durchschreiten mußte, um an das eigentliche Eingangstor zu gelangen. Wie der Rundturm, so gehören auch die runden und eckigen Bastionen und die aus ihnen

sich ergebenden Kasematten dem 16. Jahrhundert an, ebenso tragen die Mauern der Eskarpen und Kontereskarpen des verbreiterten Grabens vielfach den künstlerischen Stempel und zum Teil auch Jahreszahlen jenes Jahrhunderts. Nicht einfach, sondern als doppelter Ring umzieht die Mauer die Stadt. In einem Abstand von 12 bis 14 Meter vom Rande des etwa 28 Meter breiten Grabens steigt die eigentliche Mauer mit einer durchschnittlichen Höhe von fast 7 Meter an. An der Innenseite durch Mauerpfeiler verstärkt, die unter sich mit Rundbogen verbunden sind, trägt sie auf ihrer vorspringenden Krone einen überdeckten Wehrgang, der nach vorn durch einen mit breiten Scharten und schmalen Schießschlitzen versehenen Zinnenkranz geschützt ist. Diese Wehrgänge verbinden die in Abständen von 35 bis 43 Meter angelegten quadratischen Mauertürme, die verschieden in Form und Höhe, entweder nur kleine Fenster und Schießschlitze zeigen, oder reicher ausgebildet und mit runden Auslugerkerchen an den vorderen Ecken versehen sind (Abb. 31). Einer dieser Türme (beim Spittlertor) ist unten rund und nimmt erst in der Mitte quadratische Grundform an. Die mit Ziegeln gedeckten Dächer sind meist als einfache flache Kappen gebildet, nur von Zeit zu Zeit steigt eines als schlanker Helm empor. Von diesen Türmen aus, sowie mit Hilfe der auf dem vorgelagerten Terrain, dem Zwinger aufgestellten Wurfmaschinen und Geschütze konnte man zwar in gerader Richtung den Angriffen des Feindes einen wirksamen Widerstand entgegensetzen, aber es schien vorteilhaft, auch den Stadtgraben bestreichen zu können und so entstanden jene aus der Stadtgrabentiefe aufwachsenden quadratischen und polygonen niedrigen Mauertürme, die der Eskarpe vorgelagert, mit dem oberen Abschluß der Futtermauer gleichsam einen zweiten Mauerring bilden. Diese vorspringenden Grabentürme bilden den Anfang der im 16. Jahrhundert zur Entwicklung gebrachten neuen Befestigungsweise, welche an die Stelle der Türme die eine bessere Hantierung der Geschütze ermöglichenden Bastionen treten ließ. Schon im 15. Jahrhundert fing man an, an Stelle der Türme rundlich vortretende, bombensichere sogen. Eskarpenkaponnieren anzulegen. So ist die mit schraubenförmig gewundenen Eisenen besetzte Kaponniere am Frauentor ein Werk des 15. Jahrhunderts und wurde im Jahre 1455 der starke Rundbau beim Hallertor erbaut. Diesen folgten dann in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die anderen am Fuß der Kaiserstallung, im Vestnertorgraben, sowie die am Ein- und Ausfluß der Pegnitz angelegten rundlichen Streichwehre. Diese Befestigungsweise deckt sich im wesentlichen mit jener, welche Dürer in seinem das Befestigungswesen behandelnden Buche vertritt. Seit der Mitte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts wurde in Nürnberg der Bau der großen Bastionen begonnen. Den Anfang bildeten die großen runden Bastionen am Kappenzipfel (zwischen Laufer- und Maxtor) und beim Ludwigstorzwinger (Spittlertor), von denen die erstere die Jahreszahl 1527 trägt. Es folgten die eckigen Bastionsbauten zum Schutze der Burg, die runde Ummantlung der quadratischen Tortürme, und das 17. Jahrhundert schuf noch die Wöhrder Bastei und eine Reihe wie diese nicht mehr vorhandener Vorwerke. Wir kommen auf diese späteren Befestigungsbauten zurück.

Die Nürnberger waren keine kriegerisch gesinnten, sondern vielmehr in den

Arbeiten des Friedens erprobte Leute. Nicht als Ausdruck kriegerischer Gesinnung, sondern zur Sicherung und Gewährleistung des Friedens gaben sie ihrer Stadt ein so kriegsbereites, wehrhaftes Gepräge. Das Innere derselben glich, wie wir sahen, nichts weniger als einer Festung, sondern zeugte vielmehr davon, daß die Nürnberger den Ausspruch des Aristoteles bewahrheiteten, nach dem eine Stadt so gebaut sein müsse, daß die Menschen sich in ihr sicher, aber zugleich auch glücklich fühlten. Stark und fest nach außen, war Nürnberg zugleich eine mit reichen und prächtigen Bauten wohlversehene schöne Stadt. Wir haben gesehen, wie nicht nur die Kirchen, sondern auch die im Laufe des 14. Jahrhunderts entstandenen Profanbauten eine reiche künstlerische Durchbildung erhielten und deuteten auch schon wiederholt auf das dabei gewöhnlich stattfindende harmonische Zusammenwirken von Architektur und Plastik hin. Nun gilt es diesen plastischen Schöpfungen, welche die Vorläufer jener Schöpfungen sind, denen Nürnberg seine bedeutsame Stellung in der Geschichte der deutschen Plastik dankt, etwas näher zu treten.

Abb. 31. Stadtmauerpartie zwischen Spittler- und Walchtor. (S. 54)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 32. Das Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche.
Phot. von M. Eberlein.

4. Die Plastik im 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts.

Der Entwicklungsgang der Nürnberger Plastik[25]) bis zu den Meistern der Blütezeit ist erst vor wenigen Jahren durch den Grafen Pückler-Limburg aufgezeigt worden. Sie beginnt mit den Bildwerken der Sebalduskirche aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts und steht hier noch ganz unter dem Einfluß der Freiburger Bildnerschule und der Bamberger Domskulpturen. Ersterer tritt am stärksten in den schon erwähnten Gestalten der klugen und törichten Jungfrauen der Brauttüre und in der an der Nordwand aufgestellten Statue der Welt, die von vorn gesehen jugendlich und schön ist, auf der Rückseite jedoch das Bild eines von Schlangen und Kröten zerfressenen Leichnams bietet. Den Bamberger Einfluß verraten einige im Inneren aufgestellte Pfeilerstatuen, darunter die Kaiser Heinrichs II., vor allem aber die Darstellung des jüngsten Gerichts an der Südseite, doch zeigt sich die Abhängigkeit nur im Kompositionsschema, während die künstlerische Arbeit auf rheinische Einflüsse hinweist. Das gilt insbesondere auch von der schönen Statue der heiligen Katharina zur Linken jener Weltgerichtsdarstellung. (Hier Kopie, Original in der Kirche. Abb. 37.) Mit der Bamberger Kunst hängen auch die Gestalten des ersten Elternpaares an den Portalleibungen der Lorenzkirche (Abb. 35) zusammen,

im übrigen nehmen wir gerade in den früheren Bildwerken dieser Kirche den Einfluß der rheinischen Kunst wahr. Mit Freiburgs Kunst hängen z. B. die an den Mittelschiffspfeilern angebrachten Statuen der Madonna und der heiligen drei Könige zusammen, während der figurenreiche Reliefschmuck des Portals auf Straßburg und auf Werke der französischen Kleinkunst zurückzuführen ist. Seinem Stilcharakter nach fällt dieses durch den stark dekorativen Zug seiner Bildwerke ausgezeichnete Portal in die fünfziger Jahre des dreizehnten Jahrhunderts. Von den unter Baldachinen stehenden Heiligen Stephanus, Laurentius, Sebald und Leonhard flankiert, steigt mit doppelter Kehlung das hohe Spitzenbogenportal an. Auf dem die breite rechteckige Türöffnung teilenden Mittelpfosten steht Maria, ihr entsprechen in den Kehlungen der Leibung die Gestalten Adams und Evas und zweier auf das Kommen der Maria hinweisender Propheten. In den Bogenkehlungen sitzen Propheten- und Apostelgestalten. Das drei Fünftel der Portalhöhe einnehmende Tympanon zerfällt in drei Zonen. Von diesen zeigt die untere in zwei Spitzbogenfeldern Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, die mittlere die Darstellung der Passion und das in die obere Zone hineinragende Bild des Gekreuzigten, während das obere Feld die Darstellung des jüngsten Gerichts enthält. Von posaunenblasenden Engeln umschwebt und die Füße auf Sonne und Mond stellend, thront der Herr, während Maria und Johannes fürbittend zu seiner Seite knieen. Darunter entsteigen die Toten aus den sich öffnenden Gräbern und findet die Scheidung der Verdammten und Seligen statt. Eine den Figurenreichtum wohltuend unterbrechende Baldachinflucht scheidet die obere von der mittleren Zone, ebenso bildet die über dem Baldachin der Marienstatue aufwachsende Fiale zwischen den beiden Spitzbogenfeldern der unteren Zone, deren Zwickel Prophetengestalten aufweisen, eine angenehme Cäsur. Auf französische Vorbilder weist auch das um dieselbe Zeit entstandene, von klagenden Gestalten umkränzte offene Tumbengrab des Konrad Groß im Chor der Heil. Geistkirche hin (Abb. 32). Groß, der Gründer dieser Kirche, starb 1356. Bald darauf entstand mit seinen charakteristischen Darstellungen aus dem Leben der Maria das Chörlein des Sebalder Pfarrhofes. In dem etwas jüngeren Bildwerk an den Chorpfeilern von St. Sebald und den Reliefdarstellungen am Chörlein des Sebalder Pfarrhofes klingt der vom Meister des Portals von St. Lorenz angeschlagene gefällige Ton weiter fort, doch offenbart sich in den Arbeiten ein stärkerer Wirklichkeitssinn. Am stärksten tritt dies in dem figürlichen Schmuck der Sebalder Pfeilerkonsolen hervor, die z. T. zierlich in Zeittracht gekleidete Männlein und Weiblein aufweisen und ganz weltlich gestimmt, die reinste Freude an der frischen Wiedergabe der Wirklichkeit verraten. Noch freier und unverhohlener spricht sich diese in dem Konsolenschmuck des Schönen Brunnens (Abb. 33) aus, wo lockige Jünglinge mit rosenbekränzten bloßbusigen Mädchen wechseln. Der Schöne Brunnen[26]), eine architektonische und plastische Meisterschöpfung, führt seinen Namen mit vollem Recht, denn mit seinem reichen, durch Farbe und Gold gehobenen plastischen Schmuck ist er der lebendige Ausdruck einer aus Kraftüberschuß entspringenden Formenfreudigkeit. Ihr konnte die mit Löwen besetzte einfache Säule, die hier aus sechseckigem Brunnentroge aufragte, nicht genügen. Der herrliche Platz, den man gewonnen hatte, verlangte

einen anderen Schmuck. Wann dieser Brunnen entstanden ist, steht nicht unzweifelhaft fest. Die alten Chronisten nennen das Jahr 1362 und ihnen folgt neuerdings Albert Gümbel, indem er die aus den Jahren 1385—1396 erhaltenen Baurechnungen auf eine neue Wasserzuführung und eine Erneuerung der Bemalung bezieht. Triftige Gründe sind jedoch zu dieser Annahme nicht vorhanden. Mir erscheint es vielmehr wahrscheinlicher, daß diese Rechnungen mit der eigentlichen Erbauung zusammenhängen. Vor allem spricht dafür auch der fortgeschrittene künstlerische Charakter des Bildwerks. Als Meister nennen die Rechnungen einen Heinrich den Parlier, der von 1363—1405 in Nürnberg nachweisbar ist und der zum Unterschiede von einem jüngeren Meister dieses Namens, der nach Gümbel der Sohn eines Meisters Hanns des Parliers gewesen ist und von 1397—1430 in den Baurechnungen erscheint, als der Ältere zu bezeichnen ist. Von einem richtigen praktischen und künstlerischen Gefühl geleitet, wählte man zur Aufstellung des Brunnens nicht die Mitte des Platzes, sondern stellte ihn an der Nordwestecke auf, so daß er nicht als toter Mittelpunktsanzeiger, sondern in Verbindung mit den Häusern und des ihn umflutenden Lebens als Teil eines lebendigen Organismus erscheint. Aus achteckigem, steinernem Wasserkasten steigt auf achteckiger Grundlage eine filigranartig durchbrochene Steinpyramide an. Ein reiches System von zierlichen, in schlanke Fialen auslaufenden Strebepfeilern und zart durchbrochenen Strebebogen bildet das architektonische Gerüste des in stetiger Verjüngung aufwachsenden 18½ m hohen Turmbaues. Reich durchbrochenes Maßwerk bildet den Schmuck der die einzelnen Stockwerke begrenzenden Brüstungen, der hohen Spitzbogenöffnungen und der mit Krabben und Kreuzblumen besetzten luftigen Wimperge. Anmutig durchbrochen und reich mit Krabben besetzt ist auch der in eine große Kreuzblume ausblühende schlanke Helm. Dazu kommen die in den beiden unteren Stockwerken unter schmuckreichen Baldachinen auf Konsolen stehenden Figuren, unten die sieben Kurfürsten, sowie drei heidnische (Cäsar, Alexander und Hektor), drei jüdische (Josua, David und Makkabäus und drei christliche Helden (Chlodwig, Karl der Große und Gottfried von Bouillon), oben Moses und die sieben Propheten. An den Ecken des Wasserkastens erscheinen die Sitzstatuen der vier Evangelisten und Kirchenväter je mit einem vor ihnen sitzenden Schüler. Vollständig verwittert wurden diese bei der Wiederherstellung des Brunnens in den Jahren 1821—1824 durch in Erz gegossene wasserspeiende Bestien ersetzt, um dann bei der jüngsten Wiederherstellung auf Grund alter Abbildungen wieder neu zu erstehen. Die erste Wiederherstellung, bei der schon viele Teile neu hergestellt werden mußten, wurde unter der Leitung des Kunstschuldirektors Reindel besorgt, während die Bildhauerarbeiten von Bandel, dem Schöpfer des Hermannsdenkmals, Gottfried und Lorenz Rotermundt und Daniel Burgschmiet herrührten, bei der im Jahre 1903 vollendeten, durch den städtischen Baurat Wallraff besorgten Wiederherstellung schuf der Bildhauer Herzog den plastischen Schmuck. Der ruinöse Zustand des Werkes hatte verlangt, das Ganze durch eine Kopie zu ersetzen und alle alten Teile ins Germanische Museum zu übertragen, wohin schon die früher ausgeschalteten Figurenreste gebracht worden waren. Um dem Werk eine größere Dauer zu sichern, wurde an Stelle des Sandsteins der härtere und wetterbeständigere

Abb. 33. Der Schöne Brunnen. (S. 57 ff.)

Muschelkalk genommen. Mit Hülfe einer kolorierten Zeichnung des Georg Penz, der im Jahre 1541 den Brunnen neu bemalt und vergoldet hat, wurde das neuerstandene Werk in Farben gesetzt. Schon 1447 hatte sein Farbenschmuck erneuert werden müssen und 1491 war dieser wieder so verblaßt, daß Wilhelm Pleidenwurf, der Stiefsohn Wolgemuts, den Auftrag zu seiner Auffrischung erhielt. Eine weitere vollständige Neubemalung fand im Jahre 1578 statt. Zum Schutz der zierlichen Steinarbeit hatte schon die Gotik ein eisernes Gitter um den Brunnen herumgeführt, im Jahre 1587 aber war an seine Stelle eine reiche Renaissanceschmiedearbeit getreten und es heißt, daß der Augsburger Schlossergeselle Paulus Kühn, der mit der Ausführung dieses Gitters betraut wurde, das berühmt geworden ist durch den eingeschmiedeten beweglichen Ring, es „viel schöner und kunstlicher als es ihm angedingt worden" ausgeführt hat. Leider hat der kunstvoll geschmiedete Aufsatz der Zeit nicht Stand gehalten. An seine Stelle kam gelegentlich der ersten Wiederherstellung des Brunnens eine dürftige gotische Bekrönung, die nun wieder entfernt und durch eine mit Hülfe alter Darstellungen ausgeführte freie Wiederholung des Kühnschen Aufsatzes ersetzt worden ist. Den Entwurf dazu schuf Baurat Wallraff, die Ausführung stammt von den Schlossermeistern Leibold und Frey.

Es ist nicht bekannt, wer dem architektonischen Meisterstück Heinrichs des Paliers d. Ä. den bedeutsamen plastischen Schmuck gegeben hat. Der Name Schonhofer, der mit dem Werk in Verbindung gebracht worden ist, gehört in das Reich der Fabel. Die Urkunden kennen ihn nicht. Sehr wahrscheinlich haben sich zwei Meister in die plastische Arbeit geteilt, von denen der eine, noch mehr in der alten Weise befangen, den Moses und die sieben Propheten (Abb. 34) der oberen Reihe geschaffen hat, während von dem andern die unteren siebzehn Standbilder der heidnischen, alttestamentlichen und christlichen Helden und der sieben Kurfürsten sowie die erwähnten Konsolen stammen. Anzunehmen ist, daß auch die Gruppen des Brunnenbeckens von ihm herrührten. Er war der bedeutendere von den beiden. Von einem heißen Gestaltungsdrange getrieben, geht er unbekümmert um die Tradition seine eigenen Wege und schafft Gestalten von persönlicher Eigenart. An die Stelle des Typischen setzt er das Allgemeine. Auf denselben Meister geht sehr wahrscheinlich auch jene auf einer Drachenkonsole stehende Ritterfigur zurück, die von einem Hause des Ellenbogengäßchens ins Berliner Museum gekommen ist. Sie stellt einen heil. Georg und nicht, wie man früher gern geglaubt hat, Kaiser Karl IV. dar. Namenlos wie der Meister dieser Werke ist für uns auch jener, der die sitzenden Tonfiguren in der Jakobskirche und dem Germanischen Museum geschaffen hat. Ihm ist es nicht wie jenem so sehr um seelische Vertiefung als vielmehr um die sorgsame Durchbildung der Einzelheiten, zumal der Köpfe, Haare und Hände zu tun. Zugleich ist sein Streben auf eine monumentale Wirkung gerichtet. Davon zeugt die großzügige Gewandung seiner Gestalten, von denen neun einen Apostel und eine Johannes den Täufer darstellen. Diese Tonfiguren stehen nicht isoliert da, vielmehr beweisen verschiedene Tonbildwerke im Germanischen Museum und an der Moritzkapelle und eine Apostelfolge in dem unweit Nürnberg gelegenen Kalchreuth, daß die Tonbildnerei damals auch sonst in Nürnberg gepflegt worden ist. Ihnen stilistisch verwandt sind

die Figuren des aus dem Jahre 1406 stammenden Mittelschreins des St. Deokarus-altares der Lorenzkirche, zwölf zweireihig angeordnete Apostel, die oben die Sitzstatue Christi und unten die des Altarheiligen einschließen. Die auffallend gedrungenen Gestalten sind aus Holz geschnitzt, die Gewandmassen sind deshalb schärfer gebrochen als bei den Tonaposteln. Wie die Holzschnitzerei so beginnt nun auch die figürliche Erzbildnerei sich zu regen und schafft um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts Werke wie die schöne weibliche Maske des Germanischen Museums und die kuriose Figur des Pfeifers auf dem sogenannten Hanselbrunnen des Spitalhofes. Doch dies sind nur Ausnahmen. In erster Linie sind es Steinbildwerke, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts unser Interesse in Anspruch nehmen. Dem Beginn des Jahrhunderts gehört das durch den edlen Rhythmus seiner Komposition und die feine Durchbildung seiner Gestalten fesselnde Tympanonrelief an der Nordseite von St. Sebald mit den Darstellungen des Todes, der Bestattung und der Krönung Mariä an, deren Polychromierung sich noch in reizvollen Spuren erhalten hat. Ihm folgte, wenn die Vermutung, daß die Vorhalle der Frauenkirche erst aus dem Jahre 1411 stammt, ihre Richtigkeit hat, das deren Äußeres und Inneres schmückende reiche Bildwerk, während die im Chor dieser Kirche aufgestellten Standbilder ohne Zweifel aus der Zeit der Erbauung der Kirche stammen. Dieser Zeit hatte man bisher den ganzen plastischen Schmuck zugewiesen, erst Pückler trat für die spätere Datierung ein. Da das Außenbildwerk vielfach erneuert ist, kommt für die Untersuchung vornehmlich das freilich stark übermalte und vergoldete Innenbildwerk in Betracht. Das letzte Wort ist hier noch nicht gesprochen worden, und auch die späte Datierung des als dekorativer Wandaufbau gebildeten Sakramentshäuschens von St. Sebald, das Pückler aus dem vierzehnten Jahrhundert in die dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts versetzt hat, gehört nicht zu den unumstößlichen Tatsachen. Wie an St. Lorenz so erscheint auch am Mittelpfeiler des Portals der Frauenkirche (Abb. 36) Maria mit dem Kinde und findet sich unter den in den Leibungen aufgestellten Figuren das erste Menschenpaar. Über dem Baldachin der Madonna gabelt sich der Pfosten und bewirkt so den spitzbogigen Abschluß der beiden seitlichen Türöffnungen. Den Zwickel dazwischen durchbricht eine schön umkränzte mit Pässen gefüllte Rose. Die in den Archivolten unter Bal-

Abb. 34. Prophet Ezechiel vom Schönen Brunnen. Nach einem Kupferstich von A. Reindel.

dachinen sitzenden Gestalten stellen Erzväter und Patriarchen dar und wie bei St. Lorenz füllen Propheten mit Schriftbändern die Zwickel, je zwei an der Front und den beiden Seitenportalen der Vorhalle. Dazu kommen an den beiden Ecken je vier Sibyllen, Gruppen musizierender und jubilierender Engel, darunter die

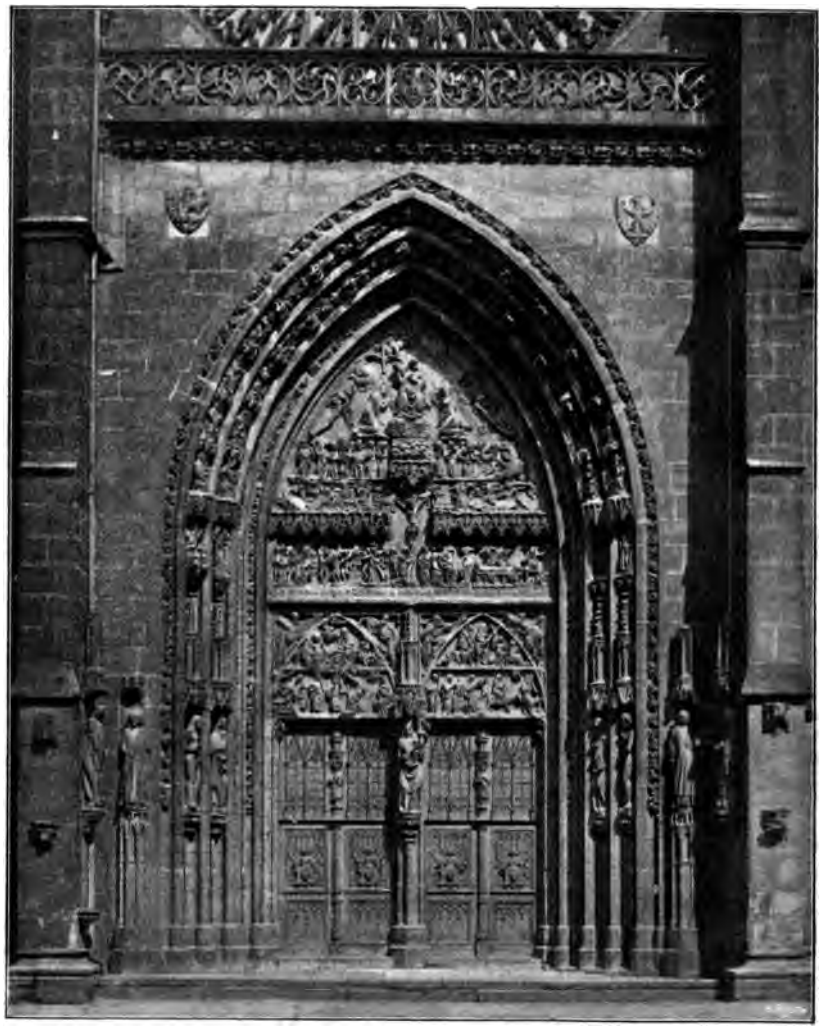

Abb. 35. Portal der Lorenzkirche. (S. 56 f.)
Phot. von F. Schmidt.

Gestalten des heiligen Königspaares Heinrich II. und Kunigunde, sowie der Heiligen Sebald und Laurentius, der beiden Schutzpatrone der Stadt, und in der Höhe die thronenden Gestalten von Moses und Salomo. Männliche und weibliche Heilige umkränzen das nördliche und südliche Portal der Halle, deren innerer Schmuck mit dem äußeren in engstem Zusammenhange steht. Außer Sitz- und Standbildern von Heiligen, Propheten und Sibyllen gewahren wir hier in den Kehlungen die klugen

und die törichten Jungfrauen und allegorische Darstellungen von Tugenden, während die Gewölberippen mit musizierenden und weihrauchschwingenden Engeln belebt sind. Das Ganze ist ein Hymnus auf die Herrlichkeit Mariens, deren Krönung sich in der Darstellung des Schlußsteins vollzieht, während das Tympanonfeld über dem Ein=

Abb. 36. Portal der Frauenkirche. (S. 61 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

gang der Kirche die in zwei Zonen verteilte Darstellung der Geburt Christi, der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel zeigt. Deutet auch manches auf eine gute Beobachtung der Wirklichkeit, so erscheint das Portalbildwerk im Vergleich mit dem des Schönen Brunnens verflacht und veräußerlicht. Einen wirklich künstlerischen Fortschritt dagegen stellt die mit wundervoller Realistik durchgeführte Gestalt des 1418 verstorbenen Herdegen Valzner an seinem offenen Tumbengrab in

der Heil. Geistkirche dar, und mit ausdrucksvoller Realistik sind wie dieses Werk die Volkamersche Verkündigung und die ihr verwandte Heimsuchung in der Sebalduskirche, beides Schöpfungen aus den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Noch spüren wir überall das gotische Linienschema, aber kräftig reagiert dagegen schon das nach Befreiung drängende Naturgefühl.

Die Ausstattung der erwähnten Chörlein und des Schönen Brunnens hat uns darüber belehrt, daß sich die Bildnerei nicht auf den Schmuck der Kirchen beschränkte. Auch das eigene Haus, mochte es noch so einfach gebaut sein und nur am Eingang eine architektonische Gliederung zeigen, sollte des plastischen Schmuckes nicht entbehren. Glaubte man es doch gegen alles Böse zu feien, wenn man an einer Ecke das Bild der Madonna oder seines Schutzheiligen aufstellte oder eine sinnige Reliefdarstellung in seine Mauer einließ. Gehört auch die Mehrzahl der figürlichen Häuserwahrzeichen dem Ende des 15. Jahrhunderts an, so beweisen doch einzelne vortreffliche Werke, wie das erwähnte Standbild des heil. Georg vom Ellenbogengäßchen, die schönbewegte schmuckreiche Madonna am Weinmarkt (Haus Nr. 14) und die Madonna Adlerstraße 28, daß schon das 14. Jahrhundert diese schöne Sitte aufgebracht hat. Dem 14. Jahrhundert gehört auch die anmutige Statuette der Heiligen (Katharina?) in einer Nische des vor der Katharinenkirche gelegenen Torbogens an, welcher einst den Zugang zum Nonnengarten bildete. Dagegen gehören Werke wie die Madonna an den Häusern Kaiserstraße 13, Obstmarkt 16, Dötschmannsplatz 20 und Winklerstraße 3, sowie die Figuren des heil. Sebald an den Häusern Theresienplatz 2 und 4 und Winklerstraße 15 und des heil. Nikolaus Tucherstraße 13 der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an.

Wie die Ausmalung des Rathaussaales, die Bemalung des schönen Brunnens und die polychromen Reste an und in der Sebalduskirche erkennen lassen, verband sich mit der Formenfreudigkeit ein lebhafter Sinn für Farbe. Ein künstlerisches Urteil über den damaligen Stand der Wandmalerei in Nürnberg können wir uns nach den dürftigen Resten freilich nicht bilden, die schönen Malereien des Forchheimer Schlosses aber lassen darauf schließen, daß den Bildhauern ebenbürtige, tüchtige Meister in Franken tätig gewesen sind. Für die Tafelmalerei war die Zeit noch nicht gekommen. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts beginnt diese ihren Anstieg zur Höhe. Im 14. Jahrhundert ist sie über bloße Ansätze nicht hinausgekommen. Die Urkunden weisen viele Malernamen auf und erzählen, daß an der Wand des 1340 vollendeten Rathauses Szenen strenger Gerechtigkeitspflege gemalt waren, die 1378 und 1423 wieder aufgefrischt worden sind. Die Altarmalereien von St. Jakob mit ihrem rätselhaften Monogramm kommen für uns nicht in Betracht, weil spätere Übermalungen ihren Charakter völlig verdorben haben. Eine Vorstellung von dem zeichnerischen und malerischen Können der Zeit gewähren uns einige freilich stark nachgedunkelte Glasmalereien in St. Sebald und ein gewirkter Teppich in St. Lorenz mit Spruchbänder haltenden Propheten. Von den kostbaren Altargeräten und liturgischen Gewändern, die einst den reichen Schatz der Kirchen bildeten, ist so gut wie nichts auf uns gekommen. Vieles wurde nach Einführung der Reformation veräußert und eingeschmolzen,

das meiste nach dem, bedeutende finanzielle Opfer fordernden unglücklichen Kriege gegen den Markgrafen Albrecht Alcibiades von Brandenburg im Jahre 1552, von weiteren Verkäufen und Einschmelzungen hören wir aus den Jahren 1610, 1798 und 1806. Wie viele von den Stücken aus dem 14. Jahrhundert stammten und was das 15. Jahrhundert dazu beigetragen hatte, läßt sich nicht sagen. Dem letzteren gehört der heute im Germanischen Museum bewahrte, mit getriebenen Silberplatten und vergoldeten Knöpfen besetzte Schrein an, in dem einst in der Spitalkirche die Reichskleinodien aufbewahrt wurden, und den man zum Vorbild nahm, als man im Jahre 1506 dem die Reliquien des heiligen Sebald bergenden Schrein seine silberne Verkleidung gab. Ohne Zweifel war auch die große Monstranz, die im Jahre 1806 aus dem Sakramentshäuschen von Sankt Lorenz in den Schmelzofen der Münchener Münze wanderte, ein Werk des 15. Jahrhunderts, und war auch sonst hier für die Goldschmiede ein günstiger Boden. Sonst hätte sich wohl kaum der als wandernder Goldschmiedsgeselle am 11. März des Jahres 1455 nach Nürnberg kommende Albrecht Dürer, der Vater des großen Malers, veranlaßt gesehen, seine Heimreise in die ungarische Heimat, von der aus er bis in die Niederlande gezogen war, aufzugeben und sich in Nürnberg niederzulassen. Wie angesehen der Meister Hieronymus Holper war, dem er sich verdingte, erhellt daraus, daß dieser im Jahre 1452 im Verein mit dem Goldschmied und Siegelschneider Seitz Herdegen das Majestätssiegel des Königs Ladislaus

Abb. 37. Die heil. Katharina vom westlichen Portal an der Südseite der Sebalduskirche. (Jetzt im Innern der Kirche und durch eine Kopie ersetzt.) (S. 56)
Phot. von M. Eberlein.

von Böhmen auszuführen hatte, der sich um einen guten Künstler an den Nürnberger Rat gewandt hatte. Der Fall ist nicht vereinzelt, vielmehr erlangten Nürnbergs Kunstschöpfungen im Laufe des 15. Jahrhunderts einen solchen Ruhm, daß sie von Kaisern, Königen und Fürsten begehrt wurden und ihre Meister gesuchte Leute waren. Nicht nur Nürnberger Tand, sondern auch bedeutende künstlerische Schöpfungen der Nürnberger Kunst wanderten durch alle Lande. Wir werden davon später zu hören bekommen.

Abb. 38. Chor der Lorenzkirche. (S. 68)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 39. Die Mauthalle. (Nach dem Umbau.) (S. 74)
Phot. von F. Schmidt.

5. Die Baukunst im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Nicht allein durch seine handwerkliche, industrielle und künstlerische Ausfuhr, sondern zugleich auch durch seine immer stattlicher werdende äußere Erscheinung begann Nürnberg im Laufe des 15. Jahrhunderts die Augen der Welt auf sich zu lenken. So gestaltete es sich zu einem Emporium von Handel und Gewerbe, und zugleich zum Mittelpunkt aller wissenschaftlichen, künstlerischen und religiösen Bestrebungen, die seit Mitte des Jahrhunderts anfingen, die deutsche Kultur von Grund auf zu verändern. Nirgends fanden jene einen so gut vorbereiteten Boden wie hier, nirgends erscheint der Übergang von der mittelalterlichen Kultur zur Kultur der Renaissance natürlicher, organischer und gesünder als in Nürnberg, dessen ganzes Geistesleben von Anbeginn an von jenem Kraftgefühl und jenem in der Wirklichkeit wurzelnden schaffensfrohen Idealismus getragen war, der im Zeitalter der Renaissance und der Reformation seinen kraftvollen und markanten Ausdruck gefunden hat.

Dem 15. Jahrhundert fiel die Aufgabe zu, weiter auszuführen und auszubauen, was im 14. Jahrhundert im großen Stil begonnen war. Dieses hatte der Stadt ein großstädtisches Gepräge gegeben, die Grundlinien waren festgestellt, eine Reihe

hervorragender Bauten kirchlichen und profanen Charakters war mit großem Aufwand an künstlerischen Mitteln geschaffen, mit der Gemeinde hatten einzelne Private gewetteifert, den Häusern, mochten sie nun gemeinnützigen Zwecken dienen oder privater Natur sein, ein stattliches Aussehen zu geben. Der künstlerische Charakter der Stadt war auf diese Weise im großen und ganzen bestimmt, aber noch harrte manches der Vollendung, und vieles Neue mußte noch hinzukommen, bevor das vom 14. Jahrhundert so groß angelegte und in einzelnen Teilen schon so reich und prächtig ausgeführte Stadtbild im Ganzen vollendet war.

Wir wissen schon, daß der Lorenzkirche ein mit dem Übrigen harmonierender Chorbau fehlte, und daß man sich an seine Erbauung machte, nachdem man durch Einziehung der Strebepfeiler das Langhaus um ein bedeutendes Stück verbreitert hatte. „1439 .... ward der kor angefangen", so berichtet uns eine in der Höhe des Chorbaues angebrachte große Inschrift, die uns zugleich darüber aufklärt, daß 1477 das Werk vollbracht war. Schon fünf Jahre vorher hatte die Weihung des Chores und seiner Altäre stattgefunden (Abb. 38). Der Plan zu diesem Bau stammt von dem Regensburger Dombaumeister Konrad Roritzer, der seit 1448 häufiger zu seiner Leitung nach Nürnberg kam. Über die außerdem am Bau beteiligten Meister, unter denen als Erbauer der Sakristei Hans Bauer aus Ochsenfurt und seit 1463 Jakob Grimm hervorragen, geben die im Kreisarchiv bewahrten Wochenlisten genaue Auskunft. Wie bei St. Sebald, so besteht auch hier der Chor aus einer hohen, dreischiffigen Halle mit Umgang, und tragen zehn Pfeiler das Gewölbe, aber während dort die Strebepfeiler aus der Wand heraustreten und dazwischen schmale, schlanke Fenster erscheinen, ist hier der untere Teil der Strebepfeiler in den Kirchenraum hereingezogen, so daß ein Kranz von sieben Kapellen mit verhältnismäßig breiten Fenstern entsteht, und springt erst die Obermauer so weit zurück, um die mit Figurennischen versehenen und mit vorgestellten Fialen ausgestatteten Strebepfeiler freizulegen. Auch diese Obermauer, der im Innern eine sich rings um den Chor herumziehende Galerie vorgelagert ist, wird von einem Kranz breiter Spitzbogenfenster durchbrochen. Das Äußere ist viel einfacher ausgestattet als bei St. Sebald, aber von wuchtigerer und kraftvollerer Wirkung und dem entspricht auch das Innere, das mächtige Verhältnisse zeigt und mit seinem aus den kapitällosen Pfeilern herauswachsenden, reichgegliederten, kunstvollen Rippennetzwerk Monumentalität und malerischen Reiz auf das glücklichste verbindet. Je größer im Langhaus der Höhenunterschied zwischen dem Mittel- und den Seitenschiffen ist, um so packender ist die Raumwirkung im Chor, wo plötzlich die Seitenschiffe zur Höhe des Mittelschiffes emporschnellen. Zur malerischen Wirkung trägt hier wesentlich der warme rote Ton des Steines und der feurige Glanz der wohlerhaltenen meist dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstammenden, farbenglühenden Glasfenster bei. Ein dekoratives Prachtstück ist hier die schöngewölbte zweistöckige Sakristei, die mit ihrer schmucken Portalwand und dem im Jahre 1519 geschaffenen Wendeltreppenturm weit in die Südseite des Chores hineinragt (Abb. 40).

Dem Beginn des 16. Jahrhunderts scheinen auch die der Brauttüre vorgelagerte Halle und der jüngst vortrefflich erneuerte daranstoßende Oelbergbaldachin mit seinen

rankenartig gebogenen Fialen anzugehören, und den Eindruck eines Einschiebsels aus dieser Zeit macht mit seinem merkwürdigen Bildwerk die auf einem verzierten Stichbogen ruhende Oberwand über dem westlichen Portal der Südseite. Zur Zeit wird das Äußere der Lorenzkirche durch den Kirchenbaumeister Joseph Schmitz unter Mithilfe des Architekten Otto Schulz einer gründlichen Restaurierung

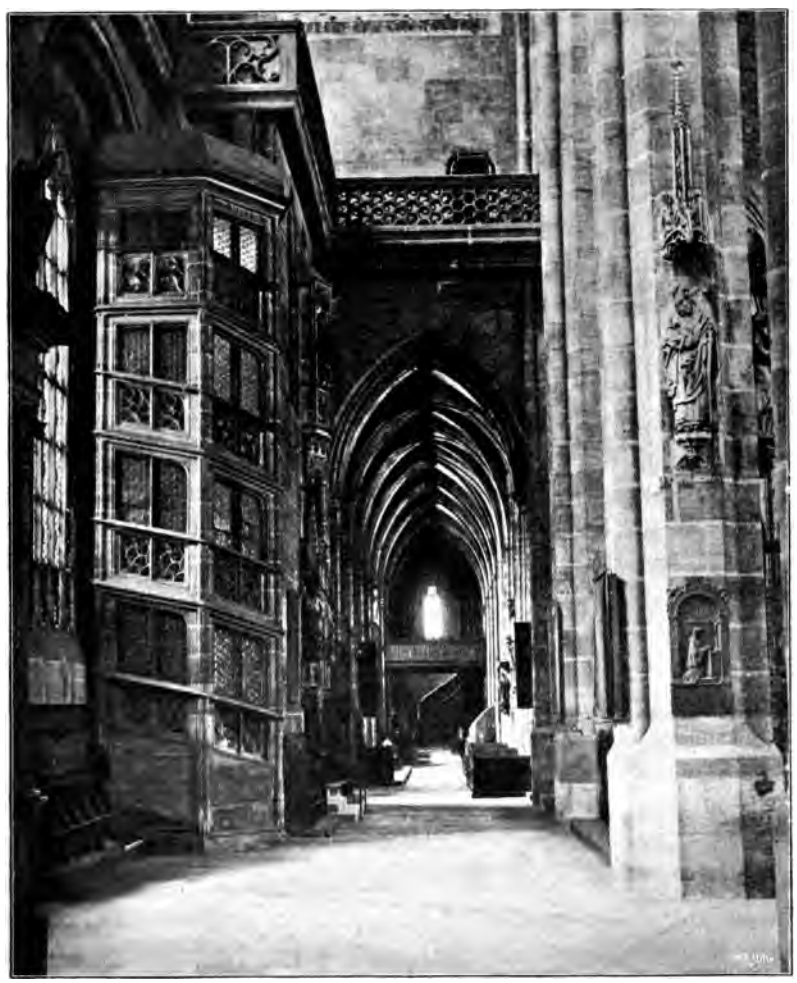

Abb. 40. Chor der Lorenzkirche mit Blick auf die Sakristeitreppe.
Phot. von F. Schmidt.

unterzogen, bei der die stark verwitterten Teile in derselben stilechten Weise wie bei St. Sebald durch neue ersetzt werden.

Von einer kirchlichen Bautätigkeit, wie sie die früheren Jahrhunderte in Nürnberg sahen, ist im 15. Jahrhundert keine Rede mehr. Es war kein Bedürfnis nach kirchlichen Neuschöpfungen vorhanden, höchstens nach Erweiterung und reicherer Ausstattung des Vorhandenen. So wurde 1427 der Chor der St. Johanniskirche vollendet, von 1428 bis 1434 die 1274 geweihte Klarakirche in eine gotische Kirche

mit gewölbter Holzdecke umgewandelt, so erhielt im Jahre 1482 die im Heilsbronner Hof stehende alte St. Nikolauskapelle die Gestalt, die sie noch hatte, als sie dem in den Jahren 1848 und 1849 erbauten kgl. Bankgebäude zuliebe abgebrochen wurde, und so wurde Ende der achtziger Jahre die Heilig Geist-Spitalkirche erweitert. Eine Neuschöpfung ist die unscheinbare Kapelle zum heiligen Grabe, welche im Jahre 1459 Georg Ketzel auf dem Spitalfriedhof hatte errichten lassen, nachdem er sechs Jahre zuvor die Maße dazu aus Jerusalem geholt hatte, wohin er mit dem Markgrafen Friedrich II. von Brandenburg gepilgert war. Wichtiger als diese ist die im Jahre 1483 von Hans Beer erbaute Kapelle des Ebracher Hofes,[27]) dessen kunstvoll gebildetes Fächergewölbe nur noch übertroffen wurde durch die stattlichen Fächergewölbe in der von demselben Meister erbauten, auf vier Rundsäulen ruhenden Hallenkirche der Augustiner. Diese in den Jahren 1479 bis 1485 erbaute Kirche, die von dem, auch bei der malerischen Ausschmückung des Klosters tätigen Maler Hans Beuerlein mit zwei großen Wandbildern ausgestattet worden sein soll, ist wie die Schau leider zu Beginn des vorigen Jahrhunderts abgetragen worden (1816). Ein während der Abbruchsarbeiten von dem Nürnberger Zeichner und Kupferstecher Wilder hergestelltes Aquarell und eine zwei Jahre später von diesem geschaffene Radierung (Abb. 41) vermitteln uns eine Vorstellung von den prachtvollen Gewölben dieses Baues, durch den die Spätgotik in Nürnberg auf das glänzendste vertreten war. Ihr gehört auch der durch eine Adam Kraftsche Grablegungsgruppe ausgezeichnete Rundbau der 1513 erbauten Holzschuherschen Grabkapelle auf dem Johannisfriedhofe und die um 1506 erbaute, vielleicht von Hans Beheim herrührende zweischiffige Kapelle des von dem kunstsinnigen Matthäus Landauer gegründeten und nach ihm benannten Zwölfbruderhauses an,[28]) dessen mit zapfenartig frei herabhängendem Rippenwerk versehenes Gewölbe von zwei schraubenförmig gewundenen Säulen getragen wird. Ein einfacher gotischer Bau scheint die im Jahre 1807 eingelegte St. Annakapelle gewesen zu sein, welche im Jahre 1511 der reiche Tuchmacher Kunz Horn auf dem Friedhof von St. Lorenz erbauen ließ, derselbe, der auf dem großen rötlichen Marmorrelief an der Sakristei von St. Lorenz als Stifter erscheint. Das die Dreieinigkeit darstellende ansehnliche Werk steht mit der Nürnberger Kunst in keinem Zusammenhang. Der St. Annakapelle folgte ein Jahrzehnt darauf als der letzte gotische Kirchenbau der Stadt die auf Geheiß des Konrad Imhoff in den Jahren 1519—1521 auf dem Friedhof von St. Rochus erbaute Kapelle.[29]) Den Auftrag zu ihrer Erbauung erhielt Hans Beheim, der größte Baumeister der Stadt, die Ausführung aber rührt von dessen Sohn Paul her, der wie sein Vater Steinmetz auf der Peunt, d. h. ein in städtischen Diensten auf dem alten Bauhofe ansässiger Meister war. Die Kapelle ist auffallend einfach gebildet, vornehmlich war es dem Meister um eine schöne freie Raumwirkung zu tun. In den teils rundbogig, teils spitzbogig abschließenden Fenstern fehlt wie in den vorgenannten Kapellen jedes Maßwerk. Man spürt, daß es mit der Gotik zu Ende geht, und daß der neue Geist, der die Plastik und die Malerei schon von Grund auf verändert hatte, nun auch die Baukunst ergreift.

Bedeutende Aufgaben waren im Laufe des 15. Jahrhunderts der Profan-

baukunst gestellt worden. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein zog sich der viele Kräfte und Mittel beanspruchende Bau der Stadtmauer hin. 1422 übernahm der Rat vom Kaiser Sigismund die kaiserliche Burg mit der Verpflichtung, sie im Stand zu halten und die an ihr nötigen Ausbesserungen vorzunehmen, „damit wir und unsere Nachkommen im Reich, so wir gen Nürnberg kommen, desto geruhlicher und lustiger unsere Wohnung da mögen haben", und als fünf Jahre später der burggräfliche Besitz dazu kam und die Stadt allein Herr der Burg war, da wurde

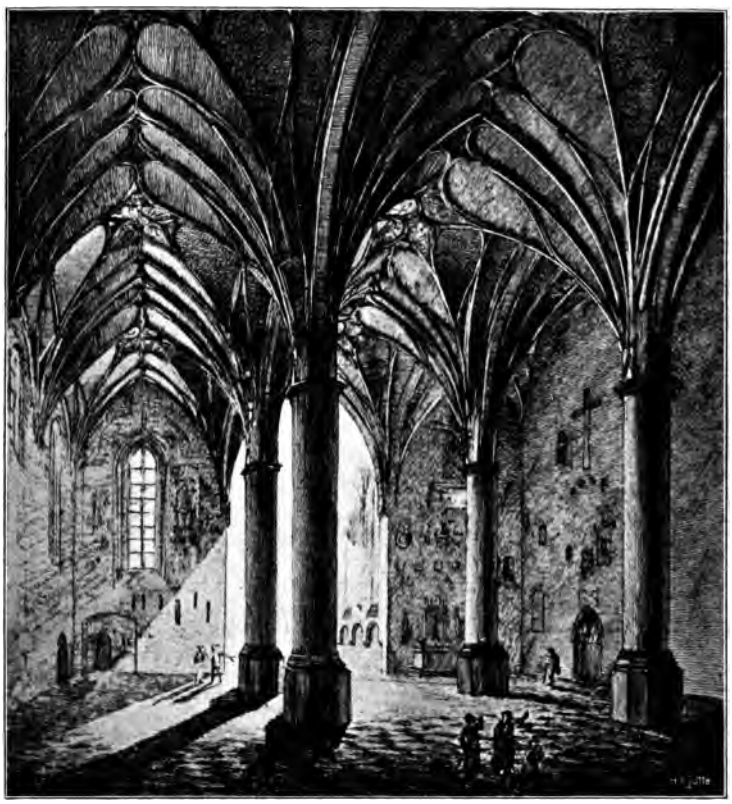

Abb. 41. Augustinerkirche (abgebrochen)
nach einer Radierung von Chr. Wilder.
Phot. von F. Schmidt.

durch Verbreiterung des sie umgebenden Grabens und durch Anlagen von Bollwerken mit ihrer starken Befestigung der Anfang gemacht. Besonders wirkte dabei die Furcht vor den Hussiten mit.

Die schon im Jahre 1368 begonnene, aber im wesentlichen erst im 15. Jahrhundert durchgeführte Pflasterung der Straßen sowie die Verwandlung der hölzernen in steinerne Brücken trug wesentlich zum äußeren Ansehen der Stadt bei. Kein geringerer als der Meister Jakob Grimm, der Vollender des Chores von St. Lorenz, war es, der im Jahre 1457 die erste steinerne Brücke schuf. Sie führte an Stelle

der heutigen Maxbrücke mit drei Schwibbogen über die Pegnitz. Von demselben Meister wurden auch im Jahre 1485 die gleichfalls heute durch andere ersetzten Brücken beim Spital (Schuld- und Heubrücke) erbaut, während mit der 1484 erfolgten Erbauung der im Jahre 1700 durch die heutige ersetzten Barfüßerbrücke (Museumsbrücke) der Rothenburger Baumeister Hans Müllner betraut worden war. Auch die Fleischbrücke wurde in dieser Zeit (1487) in Stein ausgeführt, aber nicht wie hundert Jahre später mit einem, sondern mit zwei Bogen; nur die damals als Lange Brücke bezeichnete Karlsbrücke führte man (1451) von neuem aus Holz auf und versah sie mit einer Verdachung, so daß sie den Wehrgängen der Stadtmauer glich. Erst im Jahre 1728 erhielt sie ihre jetzige Gestalt.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand eine Reihe wichtiger Bauten, die wesentlich zur Bereicherung des Stadtbildes beigetragen haben. Der Anfang wurde mit dem 1454 vollendeten Almosenhause auf dem Sebalder Friedhofe gemacht. Dasselbe diente zur Verteilung von Almosen an die in den Siechkobeln isolierten Aussätzigen, oder wie sie in Nürnberg genannt wurden, Sondersiechen. An das Gebäude stieß im Westen das seinem künstlerischen Charakter nach etwas ältere Schulhaus von St. Sebald, das bei einer Restaurierung mit der Jahreszahl 1559 versehen wurde. Das mit besonderem Reichtum ausgestattete Almosenhaus ist leider nicht auf uns gekommen. Es wurde im Jahre 1809 eingelegt, um Platz zu gewinnen für den nüchternen Bau der Hauptwache. Nur Zeichnungen haben uns sein Bild bewahrt. Seinen Hauptschmuck bildete der reiche obere Abschluß der Front. Die Mitte nahm eine von hohen Fialen eingeschlossene und bekrönte große Rosette mit einer Uhr ein; von hier aus zogen sich, mit eingestellten Figuren besetzt, nach beiden Seiten hohe Zinnenkränze hin, die an den Ecken durch Fialen überragt wurden. 1514 wurde der Bau von Hans Groß mit Gemälden ausgestattet, von deren Renovierung später mehrfach die Rede ist. 1520 wurde er von Hans Beheim umgebaut und zur Aufnahme des Schauamtes eingerichtet, das die Aufgabe hatte, die Arbeiten der Goldschmiede zu beschauen, d. h. auf ihren Metallwert zu prüfen und mit der Kontrollmarke, dem Beschauzeichen, zu versehen. Danach erhielt in der Folgezeit der Bau den Namen „die Schau". Mit Eifer wachte der Rat durch eine besonders von ihm eingesetzte Behörde, das Rugsamt, darüber, daß nur gute und gediegene Handwerksstücke den Bannkreis der Stadt verließen. Nicht zum wenigsten hat die straffe Organisation des handwerklichen Lebens durch den Rat zu der vielgerühmten Leistungsfähigkeit und Gediegenheit des Nürnberger Handwerks beigetragen.[18])

Unter den im Laufe des 15. Jahrhunderts entstandenen gemeinnützigen Bauten spielen eine hervorragende Rolle die in großer Zahl und bedeutender Ausdehnung erbauten Kornhäuser. Je länger man hinter den starken Mauern eine Belagerung auszuhalten imstande war, um so mehr tat es not, durch Anlage großer Kornlager für eine ausreichende Verpflegung Sorge zu tragen. Auch den durch Hungersnöte und Teuerungen hervorgerufenen Gefahren suchte man dadurch zu begegnen. Auf dem Graben hinter St. Lorenzen wurde im Jahre 1400 das im vorigen Jahrhundert eingelegte bürgerliche Kornhaus erbaut. Ihm folgte um die Mitte des

Jahrhunderts die im Süden dem Laufe der inneren Mauer folgende, zum Teil im Stadtgraben, zum Teil auf dem Zwinger erbaute Reihe von Kornhäusern, die seit 1572 auch als Zeughäuser verwendet wurden und 1588 an ihrer östlichen Schmalfront den martialischen Portalbau mit seinen beiden runden Flankierungstürmen

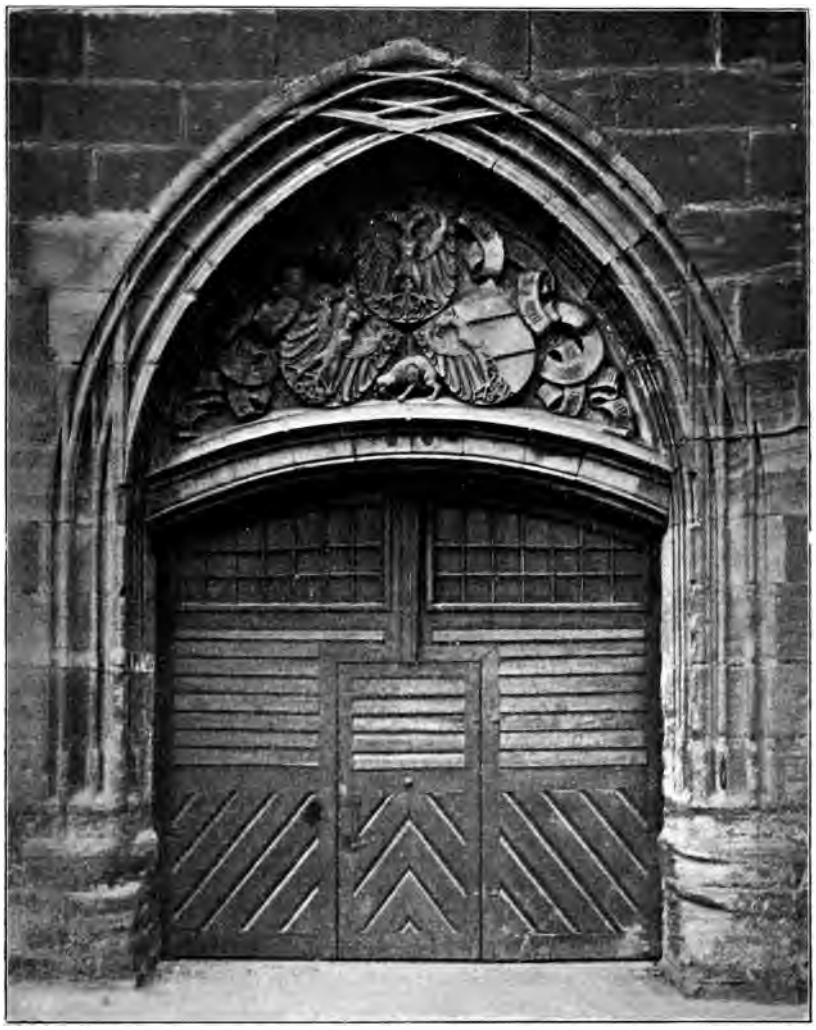

Abb. 42. Portal der Mauthalle (vor dem Umbau des Gebäudes). (S. 74)
Phot. von F. Schmidt.

erhielten. 1481 kam dazu der unter dem Namen Peststadel bekannte Bau in der Tetzelgasse und in den Jahren 1490/91 das durch eine kleine Portalhalle ausgezeichnete Unschlitthaus, das als Kornhaus gebaut, aber als Unschlitt- (Talg-) Niederlage benutzt wurde. Das in den Jahren 1494/95 aufgeführte große Kornhaus auf der Veste zwischen dem fünfeckigen Turm und dem Luginsland haben wir schon gewürdigt. Es erhielt bald darauf sein monumentales Gegenstück in dem

nach seiner späteren Bestimmung als Mauthalle bezeichneten 84,60 m langen und 19,70 m breiten Riesenbau (Abb. 39), der in den Jahren 1498 bis 1502 in der Nähe des damals abgebrochenen inneren Frauentores über der in einen gewölbten Keller umgewandelten Stadtmauer entstand. Wie die Kaiserstallung hat auch dieses Kornhaus einen auf Kraftschen Ursprung weisenden heraldischen Schmuck. Das Tympanon des östlichen Spitzbogenportals, dessen Leibung und Archivolten von geflochtenem Stabwerk belebt sind, zeigen, umschlossen von lebhaft bewegtem Bandwerk, den Nürnberger Wappendreiverein, dazu als Symbol der Wachsamkeit ein gelagertes Hündchen (Abb. 42). Das Relief des westlichen Portals ist neu. Eigentümlich sind die hohen Spitzgiebel, deren Wände nicht in der gewohnten Weise durch Eisenen, sondern durch ein großmaschiges Netz von geschweiften Steinbändern verstärkt sind, die an den Berührungsstellen wie durch Bünde zusammengefaßt erscheinen, ein an Fachwerk und späte Eisengitterungen erinnerndes Motiv. 1572 wurde in dieses, im Jahre 1899 in geschickter Weise in ein mit vielen Läden eingerichtetes Kaufhaus umgewandelte Gebäude das Zollamt (die Maut) und eine Wage hineingelegt, die im Gegensatz zu der schon im 14. Jahrhundert in der Winklerstraße bestehenden Wage die große Wage genannt wurde. Auch die kleine Wage erhielt nun ein ansehnliches Gebäude, das 1497 vollendet, zum Zeichen seiner Bestimmung durch Adam Kraft mit einem die Tätigkeit des Wagmeisters in köstlicher Weise charakterisierenden Relief geschmückt wurde. Auch architektonisch ist der Bau ausgezeichnet. Reiches Stabwerkgeflecht schmückt die spitzbogige Nebentür, und eine originelle Blendarkade mit dünnen Säulen und geschweiften Spitzbogen belebt über einer wie das Haupttor schiefwinklig einschneidenden großen Rundbogenöffnung die seitliche Giebelwand. Enthielt das Gebäude doch in seinem ersten Stock die geräumige und wohl ausgestattete Herrentrinkstube, wo die Herren des Rates zu frohem Trunke zusammenkamen und die auch sonst zur Abhaltung kleinerer Festlichkeiten diente. Eine besondere kulturgeschichtliche Bedeutung hat dieser Bau noch dadurch, daß 1498 in seinem obersten Stockwerk die den humanistischen Bestrebungen dienende, 1496 auf Anregung des Konrad Celtis geschaffene Poeten- oder Philosophenschule eingerichtet wurde.

Alle diese im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Bauten sind Schöpfungen des genialen Baumeisters Hans Beheim des Älteren, der 48 Jahre als Baumeister in städtischen Diensten stehend, im Jahre 1538 starb.

Seine von großem technischen Geschick und einem sicheren Schönheitsgefühl zeugende künstlerische Art kennzeichnen am besten die von ihm stammenden Teile des seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch verschiedene An- und Einbauten erweiterten Rathauses, zwar nur „ein Flickwerk" wie er es selbst nennt, d. h. durch Um- und Ausbau der angekauften Nachbarhäuser hergestellt, aber durch besondere Schönheit und Feinheit der architektonischen Einzelheiten ausgezeichnet. Schon der wackere Schreibmeister Neudörffer, dem wir so wichtige Mitteilungen über die zu seiner Zeit in Nürnberg tätigen Künstler und Werkleute verdanken[80]) und der die Leutseligkeit und allgemeine Beliebtheit des Meisters rühmt, bemerkt, daß dieses „Flickwerk" von männiglich heutigen Tages für einen schönen Bau geachtet wird.

Das Spitzbogenportal in der Rathausgasse mit seinem Stabflechtwerk, dem Wappendreiverein und den diesen umschlingenden, mit der Jahreszahl 1515 versehenen Bändern erinnert stark an das Portal der Maut und zeigt, daß die Jahre die künstlerische Weise des Meisters nicht verändert haben. Er ist der Gotik treu geblieben und zeigt keine Spur der antikischen Einflüsse, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts

Abb. 43. Großer Rathaushof (Beheimscher Teil).
Phot. von F. Schmidt.

in der Nürnberger Kunst bemerkbar sind. Das Stab- und das Maßwerk, letzteres reich variiert und meist als Flamboyant gestaltet, sind seine Verzierungselemente. Nur insoweit huldigt er dem Zeitgeschmack, als er die geometrischen Formen zuweilen in naturalistisches Astwerk umwandelt, so an einem Teil der zierlich durchbrochenen Maßwerkbalustrade des großen Rathaushofes, wo auf Kragsteinen ruhende, dünne Säulen und Säulenbündel die Träger bilden (Abb. 43), so am Mittel-

pfosten des mit aufgelegtem Maßwerk geschmückten, zweifenstrigen, rechteckigen Chörleins des kleinen Rathaushofes, der mit seinem im Winkel gebrochenen Treppenhause einen besonderen malerischen Eindruck macht. Eine Prachtleistung ist der Vorbau des neben dem großen Ratssaal in die Rathausgasse vorspringenden Teiles, wo das Maßwerk der beiden Stockwerksbrüstungen hinter einer dünnen Stabgitterung hervorlugt.

Auch von den Wohnhäusern tragen einige deutlich das Gepräge der Beheimschen Kunst, am entschiedensten der neuerdings als der „historische" bezeichnete Hof des Imhoffschen Hauses Tucherstraße 20, dessen überaus fein durchbrochene, steinerne

Abb. 44. Balustrade vom Hof des Imhoffschen Hauses (Historischer Hof) Tucherstraße 20.
Phot. von F. Schmidt.

Balustrade von Adam Kraft herrührenden Wappen- und Figurenschmuck aufweist (Abb. 44). Mit seinem kräftigen Strebepfeiler, den zierlichen Gewölbekappen, den weiten Arkadenbogen und den schmuckreichen Brüstungen, die im zweiten Stock statt der steinernen Durchbruchsarbeit ausgestochene Holzornamente geometrischen Charakters haben, ist dieser um die Wende des 17. Jahrhunderts an der Vorderhausseite mit einer stattlichen Freitreppe und Altane ausgestattete Hof ohne Zweifel der schönste unter den Nürnberger Höfen. Von seinem malerischen Reiz hat er freilich seit seiner Erneuerung und Umwandlung in einen Wirtschaftshof manches eingebüßt. Ganz Beheimisch mutet einen auch der Hof des Hauses Bindergasse 26 an, wo zwischen dem scharfkantigen Maßwerk gedrungene Säulen mit gewundenem Stabwerk auf-

wachsen (Abb. 45). Hierher gehört auch der 1498 entstandene Hof des Hauses Adlerstraße 21, wo in der Maßwerkbrüstung, von Wappen eingeschlossen, eine fein empfundene Reliefdarstellung Adam Krafts (Geburt Christi) und weiter unten, in Bandmanier ausgeführt, die erwähnte Jahreszahl erscheint. Auch die gleichfalls durch plastischen Wappenschmuck unterbrochenen, steinernen Arkaden und Freitreppen vom Jahre 1496 in dem durch malerischen Reiz besonders ausgezeichneten Hofe Winklerstraße 5 gehören zu dieser Gruppe. Beheimisch mutet auch das Chörlein am Hause Obstmarkt 22 an[81]). Mit seiner Kunst hängt auch der geräumige Hof des zu Beginn des

Abb. 45. Hof Bindergasse 26.
Phot. von J. Schmidt.

16. Jahrhunderts erbauten Hauses Theresienstraße 7 zusammen, das außer seinen luftigen, zum Teil eingebauten zweigeschossigen Arkaden einen diese malerisch unterbrechenden offenen Treppenturm besitzt (Abb. 46), doch ist hier die Bildung des Maßwerks nüchterner und trockener, als wir es sonst bei unserem Meister gewohnt sind. Durch eine prächtige gewölbte Eingangshalle zeichnet sich das in seinem kleinen Hofe zwar spärliche, aber bemerkenswerte gotische Einzelheiten aufweisende Haus Königsstraße 26 aus. Daß Hans Beheim ein vielbegehrter und vielbeschäftigter Meister war, wissen wir. Unser Chronist bemerkt, er könne nicht daran denken, alle von diesem Meister geschaffenen Gebäude namhaft zu machen, weil sonst sein Verzeichnis zu lang werden

würde. Freilich war die Tätigkeit Hans Beheims nicht auf Nürnberg beschränkt, sondern gab es auch auswärts für den von Fürsten, Bischöfen und städtischen Gemeinwesen, wie z. B. Ulm, häufig begehrten Meister, viel zu tun. Schon 1494 hatte ihn Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen für sich zu einem Brückenbau in Torgau erbeten, und 1512 schickte ihn der Rat an den Grafen von Henneberg, der einen tüchtigen Baumeister brauchte, mit dem Bemerken „derselb sey solcher

Abb. 46. Hof Theresienstraße 7. (S. 77)
Phot. von F. Schmidt.

ding genugsam verständig und zu solchen gebäuen zuvor mermals von fürsten und herren gebraucht". Auch sein Vetter Hans Beheim der Jüngere war ein auswärts vielbeschäftigter Meister. Seinen Sohn Paul, den Erbauer der Rochuskapelle, finden wir wie den Vater in städtischem Dienst auf dem Bauhofe. Im Befestigungswesen wohl erfahren, hat er sich bei der Ausführung der von dem italienischen Festungs-

baumeister Antonio Fazuni gegen Mitte des Jahrhunderts angelegten mächtigen Bastionsbauten vor der Burg besonders verdient gemacht.

Wie im 14., so spielte auch noch im 15. Jahrhundert der Fachwerkbau[82]) die Hauptrolle, jene steinernen Häuser mit ihren stattlichen Hof- und Treppenanlagen waren doch nur vereinzelte Ausnahmen. Erst das 16. Jahrhundert hat mit dem Steinbau Ernst gemacht und das Fachwerkhaus verdrängt. Von diesem ist nur eine geringe Zahl auf uns gekommen, wie der erwähnte Weinstadel aus den Jahren 1446 bis 1448 und das beim Tiergärtnerthor gelegene Dürerhaus[83]) (Abb. 47), das der Meister im Jahre 1509 aus dem Nachlasse des Mathematikers und Astronomen Bernhard Walther erwarb, und das nach mancherlei Schicksalen im Jahre 1826 von der Stadt erworben wurde, um seitdem als weihevolle Stätte der Erinnerung an ihren größten Sohn zu dienen. Heute ziert wieder wie vor Zeiten ein Dacherker die östliche Front. Derselbe stammt von dem im Jahre 1899 eingelegten ansehnlichen Fachwerkbau des Zachariasbades. Auch dieses gehörte, wie auch der beim Schießgraben gelegene Fachwerkstadel, sowie der mit dem Standbilde des heiligen Ägidius und einem hölzernen Erker versehene Giebelbau Dötschmannsplatz 13 und ein Teil der Plobenhofrückseite im Herzgäßle, dem 15. Jahrhundert an. Einer der anmutigsten Fachwerkbauten, das Gasthaus zum gläsernen Himmel, ist leider um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingelegt worden, andere sind verputzt, aber haben wie z. B. das Haus Waggasse 11, das als Wahrzeichen eine goldene Rose aufweist, trotz Verputz und Anstrich ihren malerischen Charakter bewahrt. Wieder andere sind neuerdings von dem Verputz einer späteren Zeit befreit, darunter das vor wenigen Jahren gut wiederhergestellte schmale Grolandsche Häuschen am Paniersplatz 20 vom Jahre 1489[84]) und das so schön an der Ecke des Obstmarktes und der Obstgasse gelegene stattliche Haus. Einen besonderen malerischen Reiz besitzt das, gegenüber der Schütt, an der Pegnitz gelegene Fachwerkhaus Fetzergasse 12. Die hier am Wasser liegenden Häuser, sowie auch die am südlichen Pegnitzarm und weiter westlich am Flußufer gelegenen Häuser, deren besonderes Merkmal die zweigeschossigen Holzgalerien sind, haben das Bild, das die Stadt bot, bevor der Steinbau allgemein wurde, festgehalten (Abb. 48). Die erwähnten Häuser mit ihren wohlerhaltenen steinernen Hofarkaden sind an den Straßenfronten ihres mittelalterlichen Charakters meist entkleidet und mit späteren Zutaten versehen. Erhalten hat sich gewöhnlich nur das große Spitzbogenportal, das am Hause Theresienstraße 7 ein besonders schönes Stabwerkgeflecht zeigt, während das steinerne oder hölzerne Chörlein meist eine Schöpfung des 17. oder 18. Jahrhunderts ist. So zeigen auch jenes Haus in der Theresienstraße und die sonst unverändert gebliebene Fassade des aus dem Jahre 1486 stammenden Hauses Winklerstraße 17 barocke Chörlein.

Die Anlage des im 15. Jahrhundert zur Ausbildung gelangten Nürnberger Wohnhauses ist typisch auch für die spätere Zeit. Ein Vorder- und ein Hinterhaus, zwischen denen der geräumige Wirtschaftshof liegt, die aber unter sich durch offene, meist mehrstöckige Arkadengalerien verbunden sind, sind die Hauptbestandteile. Zuweilen liegt dahinter noch ein zweiter Hof, an dessen Ende das Vorderhaus der

Parallelgasse stößt. Während das Erdgeschoß mit seinen geräumigen gewölbten Hallen Geschäftszwecken diente, waren in den oberen Stockwerken die Wohn- und Gesellschaftsräume verteilt, letztere mit Vorliebe im zweiten Stockwerk. Den Zugang zu den oberen Stockwerken vermittelten gewöhnlich außer einem in der Vorhalle ansteigenden Treppenlauf eine oder mehrere in offene Türme eingeordnete Wendeltreppen, welche die Hofarkaden unterbrechen. Innere Einrichtungen aus gotischer Zeit finden sich außer einem mit besonders feinem gotischen Täfelwerk ausgestatteten Stübchen im Scheurlschen Hause Burgstraße 10 nicht.[85]) Für seine Datierung bietet die Jahreszahl 1482 in der stattlichen Hofhalle einen Anhalt. Dieses durch Anmut und Zierlichkeit seiner Verhältnisse ausgezeichnete Stübchen galt schon damals als eine Besonderheit und hat im Laufe der Zeit viele hohe Herren, darunter zu wiederholten Malen Kaiser Max, beherbergt. —

Abb. 47. Das Dürerhaus. (S. 79)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 48. Häuserpartie an der Pegnitz, gegenüber der Insel Schütt. (S. 78)
Phot. von F. Schmidt.

6. Die Plastik vom zweiten Drittel des 15. bis Mitte des 16. Jahrhunderts.

Mit dem Chorbau von St. Lorenz begann für die Nürnberger Plastik eine neue Zeit. Das gotische Linienschema, das bis dahin allen naturalistischen Bestrebungen zum Trotz den Charakter der Figuren im wesentlichen bestimmt hat, tritt im Laufe der vierziger Jahre zugunsten einer mehr plastischen Massenwirkung zurück. Ohne Rücksicht auf äußere Formenschönheit ringt das mehr und mehr erstarkende Naturgefühl nach körperlichem Ausdruck. Mit der Anatomie des Körpers nehmen die Künstler es zwar noch nicht genau, aber das äußere Detail wird mit größtem Naturalismus behandelt und vielfältig gebrochen legen sich um die Körper die schweren Gewandmassen. Man sieht es auf äußerste Naturlebendigkeit ab, ohne im Besitz der dazu nötigen künstlerischen Mittel zu sein. So stehen oft Altes und Neues in einem Werk unvermittelt nebeneinander. Solche Werke, die den Übergang von der idealisierenden Richtung des Mittelalters zum Realismus der neuen Zeit kennzeichnen, sind der Rietersche Christus am Äußeren der Sebalduskirche neben der

Brauttüre (hier Kopie, das Original in der Kirche) und die an einem der Vierungspfeiler dieser Kirche aufgestellte Statue des heil. Sebald. Dazu kommen verschiedene Holzbildwerke, unter denen als eine der hervorragendsten Schöpfungen der Nürnberger Plastik aus der Mitte des 15. Jahrhunderts die im Chor von St. Sebald aufgestellte Maria im Strahlenkranz erscheint (Abb. 49). Zwar hat die Faltengebung noch viel von der Gebundenheit der alten Zeit, aber unmittelbar packt einen das die ganze Gestalt durchdringende Lebensgefühl. Überraschend ist die natürliche Bildung des Kindes und anziehend der ausdrucksvolle Kopf der Madonna. Der bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstandene Löffelholzaltar mit der ergreifenden Schilderung des Martyriums der heil. Katharina und das etwas jüngere Relief mit der von einer Ebnerin verehrten Madonna zeigen, wie die Holzschnitzerei in der Folgezeit an Befangenheit verliert. Dafür tritt besonders in der Fältelung und Lagerung der Gewänder ein dekoratives Element stärker in den Vordergrund. Das steinerne Seitenstück zu jener Madonna im Strahlenkranz ist der heil. Christophorus am Chor der Löffelholzkapelle von St. Sebald, ein Hauptwerk der Nürnberger Plastik. Aus dem Jahre 1442 stammend, offenbart er in der Behandlung des Faltenwurfes, der Bildung des Kopfes und der Durchbildung der Gliedmaßen eine Freiheit naturalistischer Behandlung, die in hohem Grade wundernehmen muß und an die Kühnheit gemahnt, mit der damals der Meister des Tucheraltares die Nürnberger Malerei in neue Bahnen gelenkt hat. Hier hat sich die Plastik vom Zwange der Architektur befreit und ihre eigene Weise gefunden. Man hat früher dieses Werk mit dem Steinmetzen Hans Decker in Verbindung gebracht, der im Jahre 1437 unentgeltlich das Bürgerrecht erhielt und 1449 in den Steuerverzeichnissen genannt wird und hat diesem auch die 1446 entstandene Grablegung in der St. Wolfgangskapelle von St. Ägidien (Abb. 50) zugewiesen. Aber es fehlen dafür die Belege, und die große Verschiedenartigkeit der beiden Werke, von denen jenes das größte Können verrät, während hier nicht mehr als ein ziemlich oberflächlicher allgemeiner Naturausdruck erzielt ist, macht es unmöglich, beide Werke einem

Abb. 49. Madonna. Holzschnitzerei in der Sebalduskirche.
Phot. von F. Schmidt.

und demselben Meister zuzuweisen. Trotz ihrer Befangenheit und Stärke, die mehr von formalistischen als naturalistischen Neigungen zeugen, spricht diese Grablegung uns an. Die Komposition ist einfach und klar und eine warme Empfindung durchströmt die freilich des individuellen Lebens entbehrenden Gestalten. Bald nach Mitte des Jahrhunderts trat in der Entwicklung der Nürnberger Plastik eine Pause ein. Es war, wie wenn auf den starken Anlauf eine Ermattung gefolgt wäre. Erst in den letzten Jahrzehnten regt sie wieder ihre Schwingen, um ihren höchsten Flug zu nehmen.

Abb. 50. Grablegung in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche.
Phot. von F. Schmidt.

Drei Meister erscheinen als die großen Zeitgenossen Dürers: Adam Kraft, Veit Stoß und Peter Vischer.

Der Ursprung Adam Krafts[36]) ist dunkel. Wahrscheinlich ist er um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg geboren. Hier mag er auch die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt haben; seine eigentliche künstlerische Ausbildung aber scheint er einer der großen süddeutschen Bauhütten, vielleicht Ulm, zu danken. Architektonisch und bildhauerisch gleichmäßig geschult, gelang es ihm, in seinen Werken beide Künste zu seltener Harmonie zu vereinigen. Mit einem scharfen Blick für das Charakteristische der Erscheinung verband sich bei ihm eine seltene Gefühlswärme, die nicht nur seine Gestalten durchdringt, sondern auch den erstarrten Formen der

Gotik ein neues Leben verleiht. Seiner architektonischen Formensprache nach gehört er der Gotik an, aber trotz seines konservativen Sinnes ist er kein mittelalterlicher Meister mehr, sondern ein Kind der neuen Zeit. Mit allen Fasern seines Herzens wurzelt er in der Natur und fühlt sich stark bei ihrer Berührung. Nur aus ihrem Grunde erwächst ihm das Ideale. Von italienischen Einflüssen ist er unberührt geblieben, aber der Geist der Renaissance, der, was tot und erstarrt war, in der Kunst abtat und nur das natürlich Gewachsene und unmittelbar Empfundene gelten ließ, war in ihm mächtig. Ohne Neuerungsgelüste und ohne Drang, aus dem überkommenen Formenkreis herauszutreten, ist Adam Kraft doch der Schöpfer einer eigenartigen neuen Formenwelt geworden, weil seine grundehrliche, durch und durch deutsche Natur ihn vor aller leeren Form bewahrte und ihn trieb, nur das zu gestalten, was sein Innerstes bewegte. Am besten wird das Wesen seiner Kunst als ein von einem weichen und warmen religiösen Gefühl getragener naiver Realismus bezeichnet. Ein durch keine Zweifel und Leidenschaften beunruhigter Seelenfrieden spricht aus allen seinen Schöpfungen, die wir durchweg in Nürnberg und einigen benachbarten Orten antreffen.

Eine ältere Notiz weist seine berühmten Stationen oder 7 Fälle Christi in das Jahr 1490. Schon im Jahre 1468 sollte ihr Stifter, der angesehene Nürnberger Bürger Martin Ketzel, den Plan dazu gefaßt und auf einer Jerusalemfahrt, nach Schritten die Punkte abgemessen haben, an denen sich auf dem Wege vom Pilatushause bis nach Golgatha die großen Leidensszenen abgespielt hatten, aber er verlor den Zettel mit den Maßen und wiederholte deshalb die Abmessung vier Jahre später. Diese ganze Erzählung ist in das Reich der Fabel zu verweisen. Durch Geyers Forschungen[87]) ist heute festgestellt, daß nicht Martin Ketzel sondern vielmehr Heinrich Marschalk von Raueneck, auf dessen Veranlassung im Jahre 1513 die erst später in den Besitz der Holzschuher übergegangene Holzschuherkapelle dem heil. Stephanus zu Ehren erbaut worden ist, der Stifter der Stationen war und daß diese nicht die Tätigkeit Krafts in Nürnberg eingeleitet haben, sondern aus den Jahren 1505 und 1506 stammen und somit zu den spätesten Werken Krafts gehören. Sein erstes datierbares Werk ist das 1492 entstandene Schreyersche Grabmal an der Nordostecke der Sebalduskirche (Abb. 51).[88]) Den Auftrag dazu hatte der gelehrte Kirchenmeister Sebald Schreyer und sein uns schon bekannter kunstsinniger Neffe Matthäus Landauer gegeben. Der malerische Charakter, der nach Art eines halbgeöffneten Flügelaltares angeordneten drei Passionsreliefs ist nichts Zufälliges, und auch nicht in der künstlerischen Art des Meisters begründet, sondern hat seinen Grund darin, daß es galt, vorhandene Gemälde in Stein zu übertragen. Dürfen wir auch nicht an eine sklavische Wiederholung der Bilder denken, so gemahnen doch die Ausführung der Hintergründe und die subtile Behandlung alles nebensächlichen Beiwerks unmittelbar an die malerischen Vorbilder. Wie eine Gestalt aus einem Gemälde Rogers van der Weyden mutet uns in dem Grablegungsrelief die am Fußende mit gefalteten Händen sich über das Grab beugende Magdalena an. Das Werk ist mit einem den Vergleich mit Dürer naheliegenden packenden Realismus und zugleich mit zarter Empfindung für die psychischen Momente durchgeführt. Die auf dem Mittelrelief

Abb. 51. Das Schreyersche Grabmal am Ostchor der Sebalduskirche von Adam Kraft.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 52. Das Sakramentshäuschen der Lorenzkirche von Adam Kraft.
Phot. von Müller.

mit Hammer und Zange aus dem Hohlwege heraustretende, charaktervolle, bärtige Gestalt mit Pelzmütze scheint den Meister selbst darzustellen. Die Ähnlichkeit dieses Kopfes mit seinem Bildnis an dem Hauptwerk seines Lebens, dem 1493 begonnenen und vertragsgemäß drei Jahre später vollendeten Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche, ist groß. Zwischen einem älteren und einem jüngeren Gesellen knieend, stützt er im Verein mit diesem den Podest der bis zur Höhe der Chorwölbung in organischem Wuchs aufsteigenden und oben gleich einer Pflanze sich mit sanfter Neigung umbiegenden, wunderbaren Steinpyramide (Abb. 52.) Aus den zur Aufbewahrung der Monstranz dienenden einfachen Wandtabernakeln, wie deren einen die Sebalduskirche besitzt, (Abb. 24), hatten sich seit der Mitte des 15. Jahrhunderts diese turmartigen Gebilde entwickelt. Wie das von Syrlin dem Älteren im Jahre 1472 vollendete Ulmer Werk, welches mit seinen 23 Metern das Nürnberger Sakramentshäuschen zwar um 8 Meter überragt, aber in bezug auf Kühnheit der Konstruktion, Reichtum des architektonischen Details und Schönheit des plastischen Schmucks sich nicht mit diesem messen kann, so ist auch das Kraftsche Wunderwerk aus einem schneidbaren Kalkstein hergestellt, der eine Feinheit und Zierlichkeit der Bearbeitung ermöglichte, daß die Sage Aufkommen und Verbreitung finden konnte, der Meister habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen", eine übrigens auch dem Ulmer Werke gegenüber ausgesprochene Behauptung. In der Tat ist in dieser architektonischen Meisterleistung Krafts dem Stein das Unglaublichste zugemutet und eine blendende, dekorative Wirkung erzielt, die ihre technische Erklärung erst findet, wenn man weiß, daß hier die einzelnen Steinkörperchen auf Metalldrähte aufgereiht sind. So bei den sich rankenartig biegenden und in Torsion sich drehenden Fialen. Bei allem Reichtum der architektonischen und plastischen Einzelheiten ist die Komposition des Ganzen und die

Anordnung der einzelnen Teile doch außerordentlich klar und harmonisch. Über dem erwähnten Podest, dessen Balustrade zwischen edel gebildeten Heiligengestalten z. T. mit Blattwerk besetztes durchbrochenes Maßwerk zeigt, steigt der an den Ecken mit Gruppen singender und musizierender Engel und mit Heiligengestalten besetzte Schrein an. Die von einem weit vortretenden, reich ausgebildeten Baldachin beschatteten Reliefdarstellungen in der Höhe schildern im Verein mit den darüber in einem kapellenartigen Aufbau angeordneten, figurenreichen Gruppen und der noch weiter oben angebrachten Darstellung des Gekreuzigten die Passion, während ganz in der Höhe in einem achteckigen Kapellenraum der Auferstandene mit der Siegesfahne erscheint. Von da aus läuft der, von der Kreuzigungsgruppe an in stetiger Ver-

Abb. 53. Relief am Waggebäude von Adam Kraft.
Phot. von F. Schmidt.

jüngung aufwachsende Turmbau in eine hohe, schlanke Spitze aus, deren spiralförmige Umbiegung erkennen läßt, mit welcher Freiheit der Meister die überkommenen Formen seinen künstlerischen Zwecken dienstbar machte. Das zeigen auch die gewundenen Fialen und das dem Maßwerk entblühende Laub. — Dem Beispiele Nürnbergs folgten viele umliegende Ortschaften, wie Schwabach, Katzwang, Kloster Heilsbronn, Kalchreuth, Fürth, Ottensoos und statteten ihre Kirchen mit ähnlichen Sakramentshäuschen kleineren Formates aus. Urkundlich ist keines als Kraftsche Schöpfung bezeugt, doch stammen wahrscheinlich alle aus seiner Werkstatt. — Das 1497 geschaffene Wagrelief kennen wir schon (Abb. 54). Es ist ein Meisterstück seltener Art, frisch, urwüchsig und humorvoll, und mit seinen geschickt angeordneten Wappen und Spruchbändern und der flotten Baldachinenbekrönung zugleich ein Dekorationsstück ersten Ranges. Gestalten gleichen Schlages weist das köstliche

Josua- und Kalebrelief Bindergasse 20 auf, das gleichfalls nicht ohne humoristischen Beigeschmack ist.

Auch sonst gehen viele Häuserwahrzeichen auf unseren Meister zurück. Vielleicht rührt aus seiner Frühzeit die durch eine besondere Anmut ausgezeichnete Madonna an der Tetzelkapelle der St. Ägidienkirche her. Von anderer Hand dagegen stammen aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts die schönen Madonnabilder an den Häusern Obstmarkt 1 und 2, beide mit schön durchgebildeten Konsolen. (Die Madonna des Hauses Obstmarkt 1 ist heute Kopie, Original im Germanischen Museum). Älteren Datums ist die schöngewandete Madonna an der Mohrenapotheke Königstraße 32. Die würdige Madonnenstatue des Hauses Dürerplatz 4, die durch die auf der Konsole angebrachte Jahreszahl als ein Werk aus dem Jahre 1482 gekennzeichnet ist, ist vor einigen Jahren in das Germanische Museum übertragen und durch eine Kopie ersetzt worden. Anmut und Feinheit und eine gewisse Schärfe im Bruch der Gewandfalten, die an den genannten Steinbildern meist einen weichen Fluß zeigen, zeichnen das köstliche Standbild der heil. Helena aus, das vom alten Fünferhaus an eine Ecke der an dessen Stelle errichteten Rathauserweiterung übertragen worden ist. Unter den Madonnenbildern von unbekannter Hand ragt als bedeutendes Werk das durch die schön gezackte, hohe Metallkrone ausgezeichnete neupolychromierte Standbild Weinmarkt 12 hervor. Es hat den größten malerischen Reiz und unterscheidet sich durch Haltung und Drapierung von den übrigen. Sein künstlerischer Charakter erinnert an Veit Stoß, dessen in der Wunderburggasse gelegenes Haus von dem Meister mit einer hölzernen Madonna verziert wurde (Abb. 54). Das jetzt dort befindliche Standbild ist eine täuschende Kopie, während das Original ins Germanische Museum gewandert ist[89]). Eine Kopie ist auch die den glättenden Einfluß Italiens zeigende, wohl erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Madonna am Hause Hirschelgasse 21. Die charaktervollste und edelste Schöpfung unter diesen Standbildern ist die feinsinnige Madonna am Gasthaus zum gläsernen Himmel, der heute ein nichtssagender Bau einst zu den anziehendsten Fachwerkbauten Nürnbergs gehörte. Das durch vielfache Übermalung stark beeinträchtigte Werk ist eine Schöpfung Adam Krafts, von dem auch die schönen Verkündigungsfiguren aus dem

Abb. 54. Madonna vom Wohnhause des Veit Stoß im Germanischen Museum. Phot. von Müller.

Jahre 1504 an dem in der Barockzeit (1691) erneuerten Hause Winklerstraße 24 stammen. Beachtenswert wie die lebensvollen Figuren sind auch deren mit musi-

Abb. 55. Das Rebeckſche Grabmal in der Frauenkirche von Adam Kraft. (S. 90)

zierenden Engelsgestalten belebte Konsolen. Auf Kraft geht auch das vorzüglich charakterisierte und zugleich dekorative St. Georgsrelief in der Theresienstraße 23 zurück, während die gleichfalls äußerst dekorative St. Georgsdarstellung Winkler-

straße 35 älteren Ursprungs ist. Eine feine Reliefdarstellung, die wohl auf Kraft zurückzuführen ist, ist als Bestandteil des alten Hauses dem Neubau Hauptmarkt 11 einverleibt worden. Von dem in die Maßwerkbrüstung des Hofes Adlerstraße 21 eingelassenen Relief unseres Meisters vom Jahre 1498 mit der Darstellung der Geburt Christi und anderen Schmuckstücken, mit denen er Beheimsche Bauten versah, war schon die Rede. Der schöne Zusammenklang der figürlichen Darstellungen mit dem dekorativen Rahmen- und Beiwerk, der alle diese Schöpfungen auszeichnet, ist auch den prachtvollen Grabdenkmälern eigen, die die Frauenkirche von ihm besitzt, dem Peringsdörferschen und dem Rebeckschen Grabdenkmal (Abb. 55), die sich ursprünglich in den Kreuzgängen des Augustiner- und des Dominikanerklosters befanden. Von besonderer Schönheit sind in beiden die schwebenden Engel, die mit anmutigster Bewegung den Mantel der Maria, Schriftbänder und Wappen halten oder mit einer Krone heranschweben. Beachtenswert ist besonders der Baldachin des Rebeckschen Grabmals, mit seinen naturalistischen, zart durchbrochenen Weintraubenranken. Mit diesen beiden Schöpfungen nahe verwandt ist das leider stark mitgenommene Grabmal in der Tetzelkapelle von St. Ägidien, das im Jahre 1501 Matthäus Landauer nach dem Tode seiner Frau in dem Kreuzgang dieses Klosters errichten ließ. Die Gestalten Christi und Gott Vaters, zwischen denen die von Engeln gekrönte Maria kniet, haben eine wunderbare Hoheit und Würde.

Die in den Jahren 1505 und 1506 entstandenen, auf dem Wege zum Johannisfriedhofe aufgestellten Stationsbilder sind mit Ausnahme eines nicht mehr die alten sondern etwa vor einem Jahrzehnt hergestellte Kopien, während die Originale sich heute im Germanischen Museum befinden (Abb. 56).

Die Darstellungen sind von ergreifender Wirkung. Bewunderungswürdig ist die große Einfachheit und Klarheit der Komposition, die das Wesentliche betont und von allen äußerlichen Zutaten absieht. Da finden wir keine überflüssigen Füllfiguren, sondern jede hat ihre bedeutungsvolle Rolle in dem erschütternden Drama, das sich vor unseren Augen abspielt. So ungezwungen und natürlich sind die Bewegungen und so wahr und echt der Ausdruck der Köpfe, daß wir meinen, so und gar nicht anders müsse es in Wirklichkeit gewesen sein. Echte ganz empfundene Passionsstimmung weht uns aus diesen Darstellungen an, die so tief zum Herzen sprechen, weil sie aus tiefem Herzen hervorgegangen sind. Nur in Bruchstücken hat sich der den Endpunkt bezeichnende, heute wieder hergestellte Kalvarienberg erhalten, aber diese genügen, um uns von dem feinen plastischen Gefühl, das der Meister hier wie bei der Ausführung der Stationen an den Tag legte, zu überzeugen.

Nicht auf der Höhe dieser Stationsbilder steht das Kreuztragungsrelief, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Hallplatz an einen Pfeiler der Sebalduskirche gekommen ist. Die Komposition gemahnt zwar an Kraft, die Ausführung aber weist auf Schülerhände hin. Das gleiche gilt von der im Jahre 1508 entstandenen figurenreichen Grablegung in der Holzschuherkapelle des Johannisfriedhofes.

Unaufgeklärt ist das Verhältnis der Nürnberger Stationen zu der mit ihr in Zusammenhang stehenden Bamberger Folge[40]). Ihrem künstlerischen Charakter nach ist diese eine veräußerlichte Nachbildung des Nürnberger Werkes und läßt sich in

keiner Weise als dessen Vorgänger denken. Das wäre sie aber, wenn die am Mittelkreuze des Kalvarienberges angebrachte Jahreszahl 1500 und die mit dem Kreuzweg zusammenhängenden Meßstiftungen aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch wirklich die Entstehungszeit dieser Folge angeben. Wie schon erwähnt schuf er in seinem letzten Lebensjahre den das Männleinlaufen enthaltenden oberen Abschluß des St. Michaelschörleins der Frauenkirche[14]).

Adam Kraft starb Anfang des Jahres 1509, nach einer alten Angabe im Spital zu Schwabach[41]). Mit ihm wurde die Steinbildnerei in Nürnberg zu Grabe getragen. Die Führerrolle übernimmt nun der Erzguß. Eine Zeitlang behauptete

Abb. 56. Die dritte Station von Adam Kraft.

sich daneben noch die Holzschnitzerei, die durch Veit Stoß ihre künstlerische Vollendung empfangen hat.

Mehr als die Steinbildwerke fesseln uns in der Nürnberger Bildnerkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Auftreten Adam Krafts die Holzschnitzereien der Altäre, doch sind auch diese meist ohne ausgesprochene künstlerische Eigenart. Der tüchtigste Altarlieferant war seit Beginn der siebziger Jahre der Maler Micheal Wolgemut und man war seither geneigt, ihm auch die Schnitzereien seiner Altäre zuzuweisen. Ohne Zweifel läßt sich vielfach eine gewisse Verwandtschaft zwischen den gemalten und geschnitzten Teilen seiner Altäre, so am Altar der heil. Kreuzkirche feststellen, aber das berechtigt doch nur zu dem Schlusse einer künstlerischen Beeinflussung seiner plastischen Mitarbeiter. Im allgemeinen haben die Schnitzereien der Wolgemutschen Altäre etwas Unfreies. Das gilt wie von dem

genannten Altar der heil. Kreuzkirche, insbesondere vom Hersbrucker Altar, dessen Malereien freilich jüngst dem Wolgemut abgesprochen worden sind[42]). Den Mittelschrein dieses Altares mit seinen überlebensgroßen Gestalten besitzt das Germanische Museum, während die Bilder sich in der Stadtkirche von Hersbruck befinden. Im Gegensatz zu den übrigen Altarwerken Wolgemuts weist der große Altar der Schwabacher Kirche sowohl im Mittelschrein wie an der Innenseite der Flügel Schnitzereien von großer Energie des Ausdrucks und starker persönlicher Eigenart auf. Sie stammen von Veit Stoß, dem zweiten Großmeister der Nürnberger Bildnerkunst[43]). Das Geburtsjahr dieses Meisters steht nicht fest und nur mit Wahrscheinlichkeit läßt sich sagen, daß Nürnberg seine Heimat gewesen ist. Am besten lernt man ihn in Krakau kennen, wohin er zum ersten Mal im Jahre 1463 gekommen ist, wo er heiratete und wobei man ihn im Jahre 1477 zur Ausführung des großen Marienaltares in der Marienkirche berief. Viele Werke zeugen hier von dem ruhmvollen Wirken des hier in hohem Ansehen stehenden Meisters[44]). Ende der achtziger Jahre kam er auf einige Jahre nach Nürnberg zurück, wo er sich 1496 endgiltig niederließ. Auch hier gab es viel für ihn zu tun, wenn auch die fatale Wechselfälschungsangelegenheit den „irrig und geschreyig man" und „unruwigen hayloſen Burger der einem erbern Rat und gemainer Statt vil unruw gemacht hat" um alles bürgerliche Ansehen gebracht hat. Er war ein durch und durch genialer und merkwürdig vielseitiger Meister, der im Brückenbau tätig war, in Holz schnitzte, in Stein meißelte, in Erz goß[45]), Altäre malte[46]) und in Kupfer stach, und in allem was er schuf, urwüchsig nnd originell gewesen ist. Das Hastige und Unruhvolle seines Wesens, das ihm so viele Ungelegenheiten bereitete, spiegelt sich deutlich in seinen Werken. Hierin bildet er einen vollen Gegensatz zu Kraft. Er weiß nichts von Seelenfrieden, nur wo der Sturm der Leidenschaft tost, war er in seinem Element. Dabei war er frei von Leidenschaften, lebte sehr mäßig, enthielt sich des Weins und soll im Alter von 95 Jahren gestorben sein. (1533). Ohne jene Gefühlswärme des Kraft huldigt er als echter Stürmer und Dränger, den es treibt, mit Gewalt die ihn beengenden Fesseln der überkommenen Kunst zu sprengen, einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus. Die Bemerkung des Chronisten, daß er dem König von Portugal einen Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben solcher Gestalt und Ansehens machte, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt, zeigen, welche Wirkung er damit bei seinen Zeitgenossen erzielte. Die hier genannte Eva scheint identisch zu sein mit jener, die 1903 der Louvre erworben hat[47]). Man braucht nur eine der verschiedenen lebensgroßen Darstellungen des Gekreuzigten anzusehen, um jene Worte des Chronisten unmittelbar zu verstehen. Als die besten Beispiele seien der Kruzifixus, der aus dem heil. Geist-Spital ins Germanische Museum gekommen ist und der über dem Hauptaltare von St. Sebald zwischen den prachtvollen Figuren von Maria und Johannes aufgestellte Christus genannt, in dessen Körper vor einigen Jahren eine das Jahr 1520 aufweisende Entstehungsurkunde gefunden worden ist[48]). Stoß hat mit dem Naturalismus heiligen Ernst gemacht und gleicht hierin Donatello. Am besten kennzeichnen seine Eigenart seine Krakauer Arbeiten, der kraftvolle Marienaltar und vor allem das ganz originelle Grabmal Kasimirs IV. von Polen. Von

den Nürnberger Arbeiten kommen außer den verschiedenen, leider meist durch Vergoldung verdorbenen Kruzifixen zunächst einige Steinarbeiten in Betracht: die vom Chronisten fälschlich dem Kraft zugeschriebenen, überaus lebendigen Steinreliefs in der Sebalduskirche mit der Darstellung des Abendmahles, des Gebets am Ölberg und der Gefangennahme Christi, die nicht nur das Monogramm des Künstlers tragen, sondern in allen Teilen seine künstlerische Handschrift zeigen. Hier lernen wir ihn auch als Porträtisten kennen, denn die Apostel der Abendmahlsdarstellung sind Bildnisse damaliger Ratsherren. Eine für seine künstlerische Art bezeichnende, vorzüglich ausgeführte

Abb. 57. Jüngstes Gericht. Steinrelief von Veit Stoß an der Südseite des Ostchores von St. Sebald.
Phot. von F. Schmidt.

Steinarbeit ist auch die drastische Darstellung des jüngsten Gerichtes über dem Türlein an der Südseite des östlichen Chores von St. Sebald (Abb. 57). Mit dieser nahe verwandt ist die köstliche, in Holz geschnitzte Rosenkranztafel, die aus der Frauenkirche in das Germanische Museum gekommen ist (Abb. 58). Außer der höchst originellen, z. T. derb humoristischen Weltgerichtsdarstellung und der von einem großen Rosenkranz umschlossenen Gemeinde der Heiligen fesseln den Blick hier die den Rahmen bildenden, überaus lebensvollen, flott durchgeführten Darstellungen des Sündenfalles und der Erlösung. Die obere Reihe ist leider fortgekommen und durch die Brustbildreihe der Nothelfer ersetzt. Die Ähnlichkeit in der Behandlung des naturalistischen Details mit der der köstlichen Schnitzereien an

Abb. 58. Die Rosenkranztafel. Holzschnitzerei von Veit Stoß im Germanischen Nationalmuseum. (S. 93)
Phot. von Müller.

dem Rahmen von Dürers Allerheiligenbilde legt die Vermutung nahe, daß auch diese ein Werk des Veit Stoß sind (Abb. 59). Nur ein Meister von der Kühnheit und Bedeutung eines Veit Stoß war imstande, etwas derartiges zu schaffen. Die

künstlerische Überlegenheit der Komposition erklärt sich dadurch von selbst, daß der Entwurf von Dürer stammt. Auf seinen Einfluß werden ebenso die künstlerischen Feinheiten, durch die sich die Rahmenschnitzereien auch in der Detailbehandlung vor den genannten Arbeiten des Stoß auszeichnen, zurückzuführen sein. Der Fries mit der Scheidung der Verdammten und Seligen gehört zum Besten, was die deutsche Holzschnitzkunst geschaffen hat.[40])

Unter dem Einflusse seiner großen Nürnberger Zeitgenossen veredelte sich die Kunst des Veit Stoß und nahm mildere Züge an, das Hastige verliert sich und die grellen Dissonanzen verschwinden. Das zeigen schon die schönen Reliefs an den Flügeln des Schwabacher Altares, aber mehr noch der im Jahre 1518 geschaffene, vom Chorgewölbe der Lorenzkirche herabhängende Englische Gruß (Abb. 60). Die von Engeln umschwebte, überlebensgroße Verkündigungsgruppe umrahmt ein großer Rosen-

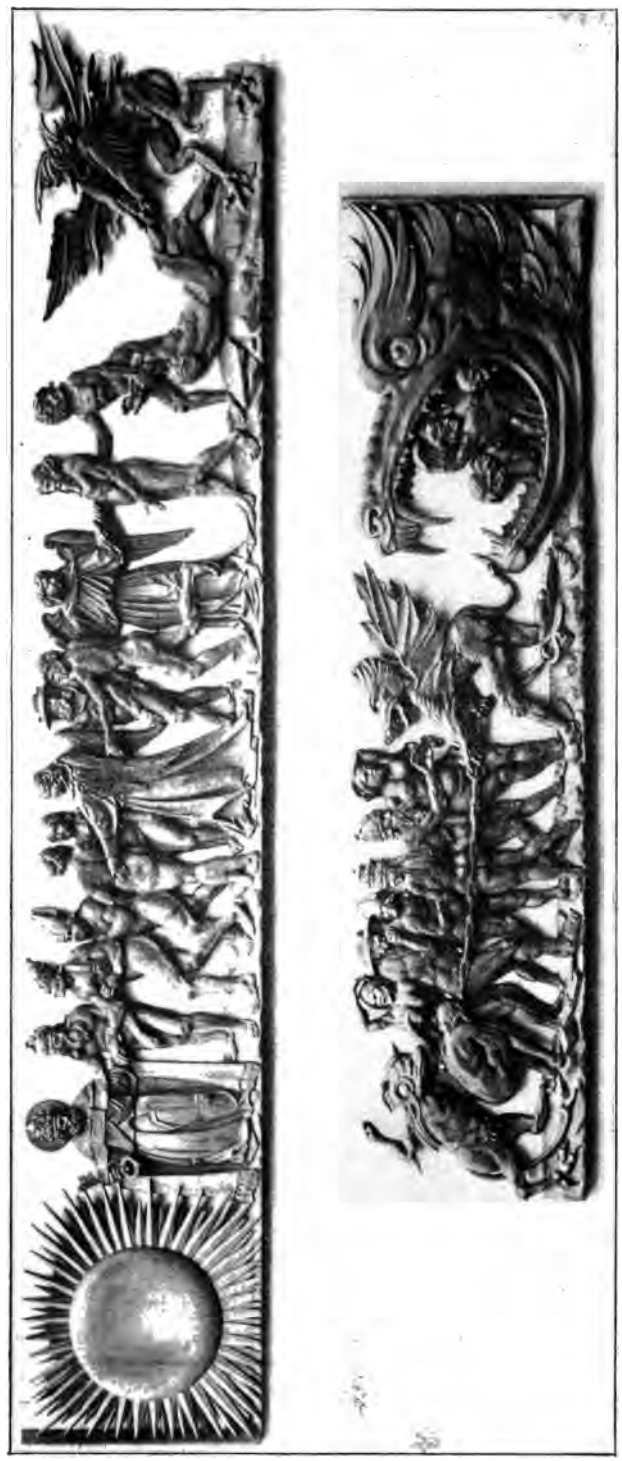

Abb. 59. Geschnitzter Fries aus dem Rahmen von Dürers Allerheiligenbild. Nach Dürers Entwurf von Veit Stoß. (S. 94)
Phot. von Müller.

kranz, der mit sieben, die Freuden der Maria schildernden Medaillons besetzt ist. Aus der Höhe schaut Gott Vater hernieder, während sich unten die Schlange

Abb. 60. Der Englische Gruß.
Holzschnitzerei von Veit Stoß im Chor der Lorenzkirche. (S. 95 f.)

mit dem Paradiesesapfel krümmt. Bei aller Freiheit und Lebendigkeit hat diese Gruppe doch eine viel größere Ruhe und Geschlossenheit, als wir es sonst bei Stoß gewohnt sind. Eine gewisse Siegesfreudigkeit spricht aus dem Werke. Der Meister

spürt, daß er dem erstrebten Ziele näher gekommen ist. Nicht mehr stürmt er, wie einst, kühn und gewaltsam vorwärts, sondern ruhiger, ernster, sinniger schreitet er auf der eingeschlagenen Bahn. Das lehrt uns auch sein, Dürerschen Einfluß verratender, figurenreicher Schnitzaltar vom Jahre 1523 in der oberen Pfarrkirche in Bamberg, der leider eine ganz unwürdige Aufstellung hinter dem Hochaltare gefunden hat. An Dürer gemahnt auch die wahrscheinlich von ihm herrührende ausdrucksvolle Pietàgruppe in der Jakobskirche in Nürnberg, die auch sonst verschiedene bemerkenswerte Werke von ihm aufzuweisen hat und auch andere Schnitzwerke jener Tage besitzt, unter denen eine anmutige Pietàdarstellung hervorragt (Abb. 61), deren unbekannter Meister sowohl bei der jugendschönen Madonna, als bei der wohlgeformten Christusgestalt mehr auf eine äußere formale Schönheit, als auf ergreifenden Ausdruck und scharfe Charakteristik gezielt hat. Die Gruppe ist stilistisch der weltberühmten betenden Madonna des Germanischen Museums[50]) verwandt, deren Anblick wie eine weiche Melodie unsere Seele ergreift (Abb. 62). Ohne tiefere Charakteristik wird dieses Werk doch immer durch die Schönheit seiner Gesamterscheinung und die an klassische Schöpfungen gemahnende Feinheit seiner Einzelformen die Herzen der Menschen erfreuen. Das Haupt leise erhebend und den Blick inbrünstig emporrichtend, steht die Madonna mit gefalteten Händen in hehrer Schlankheit da. Mit Veit Stoßischer Kunst haben diese Werke nichts gemein, ja sie widerstreben vollständig seiner Kunstweise. Mit Recht ist auf die große Verwandtschaft der Madonna mit den Vischerschen Arbeiten hingewiesen worden, beide haben miteinander den klaren und einfachen Linienzug gemein, doch glaube ich nicht an einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Vischerschen Gießhütte.[51]) Unter dem grünlichen Anstrich, der der Madonna in den Tagen Heideloffs gegeben worden ist, hat man neuerdings Spuren der ursprünglichen Polychromierung entdeckt. — Meister der Holzbildnerei sind uns, außer Veit Stoß, abgesehen von verschiedenen Kleinschnitzern, von denen noch die Rede sein wird, nicht durch Werke bekannt. So wissen wir auch nicht, wer der von Stoß abhängige Schöpfer der

Abb. 61. Pietà. Holzschnitzerei in der Jakobskirche.
Phot. von Müller.

Abb. 62. Die Nürnberger Madonna. Holzschnitzerei im Germanischen Nationalmuseum. (S. 97)

gerne diesem Meister selbst zugeschriebenen charaktervollen Gruppe des unbestechlichen Richters war, die, heute im Germanischen Museum, einst über der Tür der Ratsstube aufgestellt war. Ihrem künstlerischen Charakter nach stammt sie aus dem Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts.

Mit der Geschützgießerei hat im 14. Jahrhundert der Erzguß in Nürnberg seinen Anfang genommen, und wir hörten schon, daß damals auch schon die Kunst sich dieser Technik bediente, aber größere künstlerische Aufgaben wurden ihm doch erst seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gestellt. Damals entstand der in der Löffelholzkapelle von St. Sebald aufgestellte, mit gut gezeichneten Apostelgestalten verzierte Taufkessel (Abb. 63). Die Verwandtschaft der Figuren mit denen des im Jahre 1457 von Hermann Vischer dem Älteren gegossenen Taufkessels in der Stadtkirche von Wittenberg macht es wahrscheinlich, daß wir es mit einer Schöpfung dieses Meisters zu tun haben, des Stammvaters der berühmten Gießerfamilie, der nach Nürnberg eingewandert war und hier im Jahre 1453 das Bürger- und Meisterrecht erworben hatte. Werke von ihm besitzen in gut gegossenen Grabplatten Bamberg und Meißen, während in Nürnberg außer jenem Taufkessel keines nachweisbar ist. So war auch sein zwischen 1460 und 1470 geborener Sohn Peter, der biedere Rotschmied Peter Vischer der Ältere[52]), dessen Werke zu den klassischen Schöpfungen deutscher Kunst gehören, vornehmlich nach auswärts tätig, und gingen aus seiner Gießhütte viele Werke in alle deutschen Lande, sowie nach Böhmen, Ungarn und Polen. So haben wir alles, was er vor dem Hauptwerk seines Lebens, dem unvergleichlichen Sebaldusgrab (Abb. 64), geschaffen hat, wenn wir von dem Hängeleuchter in St. Lorenz absehen, den die Tradition als sein im Jahre 1489 gefertiges Meisterstück bezeichnet,[53]) außerhalb Nürnbergs zu suchen. Durchweg sind es

Grabdenkmäler, die sich noch heute an ihren Bestimmungsorten in Römhild, Bamberg, Erfurt, Hechingen, Meißen, Magdeburg, Breslau, Torgau und Krakau be-

Abb. 63. Der Taufkessel in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche.
Phot. von F. Schmidt.

finden.[54]) Das Hauptwerk dieser ersten Periode ist das 1495 gegossene monumentale Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, das den Verstorbenen in vollem Ornat auf einer von Aposteln und den Heiligen Mauritius und Stephanus

umstellten Tumba vor Augen führt. Von der Mauritiusstatuette schuf Vischer eine Wiederholung und schenkte sie Peter Imhoff zum Dank für seine Bemühungen um die Beschaffung der Mittel zum Guß des Sebaldusgrabes. Dieser stellte sie im Hofe seines Hauses in der Tucherstraße auf, und von da kam sie an den Wandbrunnen im Hofe des Hauses Theresienstraße 7.

Enge Freundschaft verband den Meister mit Adam Kraft. Der Chronist erzählt uns, daß sie „gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen und alle Feiertag in ihrem Alter zusammen gangen seien, um sich nit anders als wären sie Lehrjungen miteinander zu üben." Beide hatten miteinander den gesunden Realismus in der Wiedergabe der Dinge gemein und lange bewegte sich wie die Kraftsche so auch die Vischersche Kunst in den Geleisen der Spätgotik, ohne daß die Formenwelt Italiens an ihr irgend welchen Anteil gehabt hätte. Der im Jahre 1488 geschaffene, in der Wiener Kunstakademie bewahrte Entwurf zum Sebaldusgrabe, der wie das Sakramentshäuschen Krafts tabernakelartig ansteigt, ist seiner Formensprache nach noch ein rein gotisches Werk. Was damals die Ausführung verhinderte, wissen wir nicht. Wahrscheinlich fehlte es an den nötigen Geldmitteln. Als zwei Jahrzehnte später, am 14. Mai 1507, der Nürnberger Rat beschloß, „das Gehäus des heiligen Himmelfürsten Sebald von Messing machen zu lassen — die Vischerschen Güsse sind keine Bronze-, sondern durchweg Messinggüsse[55]) — da entsprach der alte Entwurf nicht mehr dem künstlerischen Geschmack. Große Wandlungen hatten sich, wie auf allen Geistesgebieten, so auch in der Nürnberger Kunst vollzogen. Der Geist des Humanismus, dessen Walten wir schon seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg verspüren, machte nun auch in der Kunst seine Rechte geltend.

Schon früh hat die Stadt, deren Söhne sich gerne auf den oberitalienischen Universitäten ihre gelehrte Bildung holten, dem Humanismus eine günstige Stätte bereitet. Gregor von Heimburg fand den Boden wohl bestellt. Wenn es auch nicht gelang, für den im Geiste und in den Formen des Horaz dichtenden Conrad Celtis, dem im Jahre 1487 der Kaiser auf der Burg den Dichterkranz auf das Haupt setzte, den geplanten Lehrstuhl zu schaffen, so konnte dieser doch, wenn er nach Nürnberg kam, auf einen großen humanistisch gebildeten Anhängerkreis zählen, und wurde auf seine Anregung die erwähnte Poeten- und Philosophenschule ins Leben gerufen. Die Art, wie in den Jahren 1482—1488 Sigmund Meisterlin in lateinischer Sprache die Chronik von Nürnberg verfaßte, zeugt von dem Erwachen des historischen Sinnes, der um die gleiche Zeit den humanistisch gebildeten Arzt Hartmann Schedel dazu trieb, die 1493 und 1494 in lateinischer und deutscher Sprache mit vielen Illustrationen erschienene Weltchronik zu schreiben. Von echtem wissenschaftlichen Geiste zeugt das Beispiel des wohlhabenden Nürnberger Bürgers Bernhard Walther, der nicht nur der gelehrige Schüler des berühmten Mathematikers und Astronomen Regiomontanus war und in seinem Geiste weiterwirkte, sondern der sich auch dadurch verdient gemacht hat, daß er, als Regiomontanus im Jahre 1471 nach Nürnberg kam, weil hier die astronomischen Instrumente am besten hergestellt wurden, diesem eine Sternwarte, eine mechanische Werkstätte und eine eigene Druckerei einrichtete. Die wissenschaftlichen Errungenschaften Regiomontans

Abb. 64. Das Sebaldusgrab von Peter Vischer im Ostchor der Sebalduskirche. (S. 102 ff.)
Phot. von F. Schmidt.

haben es Martin Behaim, dem großen Seefahrer Nürnbergs und dem Verfertiger des seit Ende des vergangenen Jahres im Germanischen Museum bewahrten ersten Globus, möglich gemacht, seine kühnen Seefahrten zu unternehmen und damit das Zeitalter der Entdeckungen einzuleiten. So ist auch die in Nürnberg gepflegte humanistische Gelehrsamkeit nicht nur von lokaler Bedeutung, sondern hat vielmehr auch außerhalb der Stadtmauern im deutschen Geistesleben weite Kreise gezogen. Der seltenen Gelehrsamkeit, dem umfassenden Wissen und klaren Geiste Christoph Scheurls und der machtvollen Persönlichkeit Wilibald Pirkheimers, in der der deutsche Humanismus seinen markantesten Ausdruck gefunden hat, ist es zu danken, wenn Nürnberg der kraftvolle Mittelpunkt des deutschen Humanismus wurde. Da konnte es nicht ausbleiben, daß auch in der Kunst die antike Anschauungs- und Formenwelt, die dem Geiste des Humanismus entsprach, Eingang fand und mehr und mehr die gotischen Formenelemente verdrängte. Das Ansehen, das der in den Jahren 1500—1504 als Hofmaler Kaiser Maximilians in Nürnberg lebende venetianische Maler Jacopo de' Barbari gen. Walch d. h. der Welsche hier genoß, und der Einfluß, den er auf Dürer und Hans von Kulmbach gewann, lassen erkennen, wie empfänglich man war für die Einflüsse der formschönen italienischen Kunst. Man hatte die richtige Empfindung, daß die deutsche Kunst mit ihrem natürlichen Sinn und ihrer Kraftfülle der Veredlung durch das köstliche Reis der italienischen Kunst bedürfe, um zur schönsten und reinsten Entfaltung ihrer Kräfte zu gelangen. Das fühlte auch Peter Vischer und so verschloß auch er sich nicht den von Süden her eindringenden Einflüssen, vielmehr können wir bei Betrachtung der dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts entstandenen Grabplatten deutlich beobachten, wie sich mehr und mehr mit der alten heimischen Art die italienischen Formenelemente verquickten. Als eine der herrlichsten Schöpfungen dieses Assimilierungsprozesses erscheint das Sebaldusgrab[56]).

Gotisch in der Anlage und in der Bildung der architektonischen Grundformen offenbart das in den Jahren 1508—1519 entstandene Werk in allen seinen Schmuckteilen einen an der Kunst Italiens geläuterten Geschmack. Bis in die letzten Einzelheiten hinein sind die mit unerschöpflicher Phantasie über das Ganze verstreuten frühlingsduftigen heiteren Ornamente von „antikischem" Geiste beseelt, und wie sie, so verraten es uns auch die figürlichen Reliefdarstellungen und die ringsum aufgestellten Statuetten, wie sehr es die Kunst Italiens dem Meister angetan hat. Man vergleiche nur den schlanken Wuchs und den großzügigen Faltenwurf der Apostelgestalten mit der kernigen Gedrungenheit und den schweren Gewändern jener Apostel, die das Magdeburger Grabmal umstehen. Nicht allein hat Vischer das Wunderwerk vollbracht, sondern wie die Inschrift angibt, im Verein mit seinen Söhnen. Wir kennen deren fünf, doch kommen künstlerisch nur die drei ältesten, Hermann, Peter und Hans, in Betracht. Während eine Italienreise des Vaters nicht nachgewiesen werden kann und auch nicht wahrscheinlich ist, wissen wir, daß Hermann in Italien war, und besitzen auch einzelne dort entstandene Blätter mit den „künstlichen Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, welches seinem alten Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam"[57]). Er starb schon

im Jahre 1516. Wichtig ist die uns überlieferte Bemerkung, welche Cuntz Rößner, der Messinglieferant der Vischerschen Gießhütte, über den jüngeren Peter Vischer[58]) macht, indem er sagt, daß dieser den Vater „in Kunsten" übertroffen habe. Zu seiner Charakterisierung dient auch die Angabe Neudörfers, daß er „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen hatte". Neuerdings ist eine Italienreise dieses Sohnes, in den Jahren 1507—1508, wahrscheinlich gemacht und er zum geistigen Urheber des dem Sebaldusgrabe eigenartigen Stiles gestempelt. Auf jeden Fall hat der Altmeister, der sich als Schöpfer des Ganzen in einer Nische „wie er gesehen und wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet" mit Kappe, Schurzfell und Werkzeug dargestellt hat (Abb. 65), diese neue Weise mit Freuden begrüßt und sich deren frische Formensprache zu eigen gemacht. Seitdem hat kein gotisches Werk die Vischersche Gießhütte verlassen. Auch die zur Zeit der Ausführung des Sebaldusgrabes entstandenen Prachtfiguren zum Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck sind echte Schöpfungen deutschen Renaissancegeistes. Den Anteil des Vaters und der Söhne am Sebaldusgrabe gegeneinander abzugrenzen, ist nicht möglich. Die beobachteten Unterschiede zwischen einzelnen Gestalten genügen dazu nicht. Ein Geist beseelt das Ganze, sowie ein künstlerischer Geist die Vischersche Gießhütte beherrschte. Der alte Meister, der, wie wir hörten, auch im späteren Alter das Lernen nicht scheute, hütete sich wohl, als er den Hauch des neuen Geistes spürte, in den ausgefahrenen Geleisen der Gotik zu bleiben, sondern ging den Weg, auf den ihn der Zeitgeist wies. Dadurch ist er vorbildlich für unsere Tage. Ob wohl damals alle mit den Wandlungen, welche mit dem alten Entwurf vorgenommen wurden, einverstanden waren?

Abb. 65. Peter Vischer-Statuette am Sebaldusgrabe.

Das Werk zerfällt in einen als Träger des silbernen Sarges dienenden Sockel und einen diesen kapellenartig umgebenden Baldachin. Kriechende Schnecken tragen die Platte, auf der das Ganze ruht. Die Statuetten des heiligen Sebald und des Altmeisters zieren die Schmalseiten, überaus lebendig komponierte Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen und stark an die Antike erinnernde Reliefköpfe bilden den Schmuck an den Langseiten des Sockels. Auf acht durch ausgezackte Spitzbogen miteinander verbundenen Pfeilern ruhen die drei kunstvoll entwickelten Kuppeln des Gehäuses. Vor ihnen steigen in halber Höhe schön profilierte schlanke Säulchen an und tragen die Statuen der Apostel (Abb. 66). Zum besseren Schutze der im Sarge bewahrten Reliquien sind die hohen Spitzbogenöffnungen in der Längsachse durch zwei übereinander gestellte Säulchen geteilt. Den reichen figürlichen Schmuck bilden außer jenen Aposteln, die eine an die besten Schöpfungen Italiens gemahnende

Hoheit und Würde haben, zunächst die an den Ecken des Sockels sitzenden vier männlichen Gestalten, die als Perseus, Simson, Herkules und Nimrod gedeutet, die Bezwingung der physischen Natur symbolisieren, ferner die die Sockelmitten einnehmenden vier Kardinaltugenden, die den Grund alles sittlichen Lebens bilden, und dann die das Heidentum in origineller Weise kennzeichnenden Figurengruppen an den Sockeln unter den Aposteln, beispielsweise der mit einer Jammermiene dasitzende entthronte Zeus (Abb. 67) unter der würdevollen Paulusstatuette, und die von Tod und Teufel umlauerte Venus unter der durch besonderen Formenadel ausgezeichneten Gestalt des jugendschönen Johannes. Dazu kommen dann die in der Höhe über den Aposteln aufgestellten kleinen Gestalten, die man als Jünger Christi im weiteren Sinne aufzufassen hat, und das auf der mittleren Kuppel stehende Christkindchen, das den Völkern das Heil gebracht hat. Damit aber ist der figürliche Schmuck noch nicht erschöpft, vielmehr finden wir außerdem über das ganze Werk verstreut eine Schar fröhlicher Putten, die sich vor jugendlichem Übermut nicht zu lassen wissen und die tollsten Streiche begehen (Abb. 71). Teils stehen sie in unmittelbarer Verbindung mit dem Ornament, teils tummeln sie sich frei herum, wo sie gerade Platz haben, auf den Sockeln, Deckplatten, Verbindungsbogen, Baldachinen und Kapitälen. Statt zu musizieren, treiben sie mit ihren Instrumenten allerlei Unfug, lauschen dem Gesang der Vögel, balgen sich mit jungen Hunden herum, und wagen es sogar, die ruhig

Abb. 66. Die Apostel Judas Thaddäus und Paulus am Sebaldusgrabe. (S. 103)
Phot. von F. Schmidt.

gelagerten Löwen zu necken. In diesen besonders frisch und keck entworfenen und meist ganz skizzenhaft behandelten Figürchen spricht sich der jugendfrohe und natürliche Sinn der Renaissance am unmittelbarsten aus. Einen im romanischen Leuchterschmuck häufig wiederkehrenden Gedanken behandeln in ganz neuer und eigenartiger Weise die vier den Ecken vortretenden, mit besonderer Feinheit ausgeführten Leuchter: den Kampf des Lichtes mit der Finsternis. In den Bewegungsmotiven der mit Engelsflügeln und Tierbeinen versehenen Weibchen mit Schlange ist derselbe klar zum Ausdruck gebracht. Mit gleißender Bewegung kommt in Gestalt der Schlange die Sünde heran, mit Wohlgefallen wird sie betrachtet, und anmutig wendet die schöne Frauengestalt das Köpfchen, wie jene ihr den Rücken heraufgleitet (Abb. 70), da fällt ihr Blick in das Schlangenauge, sie erkennt das Böse und schleudert entsetzt das Untier von sich, das nun die Gestalt eines Drachen angenommen hat. Ein prächtiges, rein künstlerisches Motiv ist die links von der erwähnten Zeusfigur hockende lebensgroße Maus. Mit dem figürlichen wetteifert der ornamentale Schmuck, um dem Werke seine heitere Schönheit und seinen poetischen Gehalt zu verleihen. Kein Motiv wiederholt sich, sondern jeder Sockel, jeder Knauf und jedes Kapitäl ist individuell gebildet. Köstlich ist es zu beobachten, wie sich der Meister zu helfen wußte, wo es galt, ein altes gotisches Motiv der neuen Formenweise anzupassen. So bekommen die gotischen Durchdringungskörper einen ganz „antikischen" Anstrich, und was von ferne das Aussehen von Krabben hat, erweist sich in der Nähe als Delphine. Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit der schön

Abb. 67. Sockelpartie am Sebaldusgrabe mit Zeus.
Phot. von M. Eberlein.

profilierten Säulchen, und eine Fundgrube frisch aufgeblühter Frührenaissancemotive bieten die meisterhaft komponierten Kapitäle. Manches erinnert an die Ornamentationsweise von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, anderes weist darüber hinaus und läßt an Holbein denken. Deutsche Kraft und italienischer Formenadel sind hier zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen. Mit diesem Werke hebt für die deutsche Kunst eine neue Epoche an. Die aus ihm sprechende Weltfreudigkeit, die auch in dem des Altmeisters Grab schmückenden Wahlspruch: Vitam non mortem recogita zum Ausdruck kommt, sollte bald die ganze deutsche Ornamentik durchklingen. — In der Vischerschen Gießhütte selbst vollzog sich die vollständige Loslösung von der Gotik. Einen letzten Hauch spüren wir davon noch in einigen, im Jahre 1520 entstandenen Epitaphien in Lübeck, Erfurt und Wittenberg. Das leider zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeschmolzene Gitter, das wahrscheinlich um 1513 in Auftrag gegeben, ursprünglich für die Fuggersche Grabkapelle zu St. Anna in Augsburg bestimmt, im Jahre 1540 im großen Nürnberger Rathaussaale Aufstellung fand, zeigt keine Spur mehr davon. Kurz vor der Einschmelzung gemachte Aufnahmen (Germanisches Museum) geben uns ein Bild seines stark von der oberitalienischen Kunst beeinflußten künstlerischen Charakters. Ihn zeigen auch verschiedene, der letzten Periode des Meisters angehörende, unter Mithilfe seines gleichnamigen Sohnes entstandene Grabplatten, wie die Eisensche in der Ägidienkirche in Nürnberg mit der Beweinung Christi (1522) und das Tucherschе Epitaph im Regensburger Dom mit der Darstellung des cananäischen Weibes (1321).[59] Bemerkenswert ist hier der italienische Kuppelbau im Hintergrunde. Eine 1543 von Hans Vischer ausgeführte Wiederholung der Platte besitzt das Nationalmuseum in München. Zu dieser Gruppe von Arbeiten gehören auch

Abb. 68. Der Apollonbrunnen von Peter u. Hans Vischer im neuen Rathaushofe.
Phot. von F. Schmidt.

die 1525 entstandene Grabplatte des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche von Aschaffenburg und das 1527 ausgeführte prächtige Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg, beides Schöpfungen Peter Vischers d. J., der 1528, ein Jahr vor seinem Vater, starb. Besser noch als diese kennzeichnen die tief in der oberitalienischen Kunst wurzelnde geniale Kunstweise des Sohnes einige Plaketten mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike und zwei Tintenfässer mit einem die blühende Schönheit der Welt versinnbildlichenden anmutigen Frauenfigürchen, einem am Boden liegenden Totenschädel und der erwähnten Inschrift: Vitam non mortem recogita. Auch Handzeichnungen des Meisters besitzen wir, darunter eine den Triumph Luthers darstellende gedankenreiche Allegorie (Goethehaus in Weimar). Einige glücklich erhaltene Medaillen mit seinem und seines Bruders Hermann Bildnissen machen ihn zu einem der Begründer der Nürnberger Medailleurkunst. Auf Hermann Vischer wird das Kressische Epitaph vom Jahre 1513 zu St. Lorenz zurückgeführt. Die früher auch mit ihm in Zusammenhang gebrachte Bronzestatuette an einem Chorpfeiler ist neuerdings als eine um 1529 entstandene Arbeit Stephan Godls, eines stark an der Ausführung des Grabmals Kaiser Maximilians in Innsbruck beteiligten Erzgießers, erkannt worden[55]). Als Hauptwerk Hans Vischers, der 1530 das Doppelgrab Johann Ciceros von Brandenburg im Berliner Dom vollendete, gilt der 1532 für den Schießgraben geschaffene, seit einigen Jahren im neuen Rathaushofe aufgestellte Apollonbrunnen, dessen prächtige pfeilschießende Figur auf den Apoll von Belvedere zurückgeht (Abb. 68). Meines Erachtens stammt nur der Sockel von Hans Vischer, während der Apollo selbst eine Arbeit Peter Vischers d. Ä. ist. Seit dem 1529 erfolgten Tode des Altmeisters verlor die Vischersche Gießhütte immer mehr an Bedeutung, bis sie mit dem 1549 erfolgten Wegzuge Hans Vischers nach Eichstädt völlig einging. Ihr künstlerisches Erbe trat der mit den Vischern verwandte Pankraz Labenwolf an, der Schöpfer des 1557 ausgeführten, durch Schönheit der Verhältnisse und Anmut der Zierformen ausgezeichneten Brünnleins im großen Rathaushofe, das in stilistischer Hinsicht an Flötner erinnert. Er gilt auch als der Meister des durch seine Originalität zur Weltberühmtheit gewordenen Brünn-

Abb. 69. Das Gänsemännchen. Brunnenfigur von Pankraz Labenwolf. (S. 108)

leins mit dem Gänsemännchen (Abb. 69), dessen urwüchsige volkstümliche Art auf Dürer zurückweist, der diesen Ton in seinen Kupferstichen zuerst angeschlagen hat, und unter dessen Entwürfen sich sogar ein Gänsemännchenbrünnlein befindet. Das aus Holz geschnitzte Originalmodell des Gänsemännchens bewahrt das Germanische Museum. Hier befindet sich auch das ungefähr gleichzeitige Holzmodell des Dudelsackpfeifers, nach dem in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Figürchen gegossen wurde, welches das mit einem schönen Eisengitter umgebene Brünnlein in der Nähe des Hans Sachs-Hauses schmückt.

Abb. 70. Leuchterweibchen am Sebaldusgrabe. (S. 105)
Phot. von M. Eberlein.

Abb. 71. Putten und ornamentale Einzelheiten am Sebaldusgrabe. (S. 104)
Phot. von M. Eberlein.

7. Die Entwicklung der Malerei im 15. Jahrhundert bis Dürer.

Von der durch das künstlerische Interesse Kaiser Karls IV. ins Leben gerufenen, deutsche und italienische Einflüsse verschmelzenden Prager Malerschule waren die Anregungen ausgegangen, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu einem kraftvollen Aufschwung der Nürnberger Malerei [60]) führten, deren zusammenhängende geistvolle Schilderung wir Henry Thode verdanken. Bis dahin hatte nur die Wandmalerei geblüht. Nun, wo die Frömmigkeit und der künstlerische Sinn der Zeit sich zu der Sitte vereinigten, die Kirchen durch die Stiftung schöner Altäre zu schmücken, deren Ausstattung Sache der Maler und Bildschnitzer war, trat die Tafelmalerei in den Vordergrund. Ihr Kennzeichen war ein auf das Charakteristische zielender, ungesuchter und kräftiger Realismus, der alle leere Form verschmähend, lieber die formale Schönheit als die innere Wahrheit preisgab. Diesem Drange nach Wahrheit, den die Nürnberger mit der Florentiner Malerei gemein hat, ist es zu danken, daß sie nicht wie die so Großes verheißende kölnische Schule so früh ihre Entwicklung abschloß, sondern die schönste und kräftigste Blüte deutscher Kunst zeitigte: Albrecht Dürer. Der um 1420 entstandene Imhoffsche Altar (Abb. 72) in der Lorenzkirche mit der feinsinnigen Krönung der Maria und den charaktervollen

Apostelgestalten bildet den bedeutsamen Anfang dieser Entwicklung. Noch ist der mittelalterliche Idealismus nicht überwunden, noch überwiegt das Typische, aber schon geht ein Strom warmen Lebens durch die von zarten Empfindungen bewegten Gestalten, schon spricht aus der edlen Komposition und der schönen Harmonie der kräftigen Farben ein für die Schönheiten der Natur empfänglicher künstlerischer Sinn. — Eine ganze Reihe von Werken ist mit dieser Schöpfung stilistisch verwandt, darunter die lebensvollen Darstellungen des Deokarusaltares in der Lorenzkirche, die aus der Hallerschen Kreuzkirche[61]) stammenden Altarbilder in der Sakristei von St. Jakob mit der schönen Verlobung der heiligen Katharina und den Nothelfern, der Deichslersche Altar in Berlin und das köstliche Wiener Bildchen, wo der Christus- und der Johannesknabe mit Bratpfanne und Kochlöffel zu den Füßen ihrer mit Spinnen und Haspeln beschäftigten Mütter spielen und der letztere, weil Christus ihm die Bratpfanne nimmt, sich darüber mit den Worten: „sich in muoter jhesus tuot mier," bei seiner Mutter beklagt. Da ist schon der gemütliche Ton angeschlagen, auf den Dürers Marienleben gestimmt ist. Mit Wahrscheinlichkeit ist für diese und eine Reihe anderer mit ihnen stilistisch verwandter Werke Meister Berthold, ein Glied der Familie Landauer[62]) und seine bis etwa 1440 herrschende Schule in Anspruch genommen. Daß daneben auch andere Strömungen gingen, die eine mehr ideale Richtung anstrebten, zeigen uns Werke wie der Wolfgangsaltar in der Lorenzkirche mit der Auferstehung Christi und eine Reihe ebendaselbst befindlicher Passionsbilder, wahrscheinlich desselben Meisters, der auch den schönen Imhoffschen Altar mit der Himmelfahrt Mariä in Breslau schuf. Aber durch solche Gegenströmung ließ sich der zielbewußt vorwärtsstrebende naturalistische Drang nicht hemmen, um so elementarer brach er sich vielmehr in den Schöpfungen eines in den vierziger Jahren des Jahrhunderts auftretenden Meisters Bahn, der uns, da wir die Identifizierung mit Pfenning nicht anzuerkennen vermögen,[63]) zwar nicht dem Namen nach bekannt ist, den wir aber in dem für die Kartäuserkirche gemalten Tucheraltar in der Frauenkirche als eine willensstarke und zielbewußte Künstlerpersönlichkeit kennen lernen, welche, getrieben von einem mächtigen Naturgefühl, gewaltsam die Fesseln der Tradition zerbricht und mit leidenschaftlicher Glut seinen naturalistischen Empfindungen Ausdruck verleiht. Ein Schrei nach Wahrheit geht durch seine Bilder. Eine mächtige Empfindung, die an Giotto gemahnt und uns wie bei diesem über viele zeichnerische Mängel und manche Dissonanzen der Komposition hinweghilft, spricht daraus. Sie brennen sich mit ihrem großen Empfindungsgehalt in unsere Seele ein, einen tiefen, nachhaltigen Eindruck zurücklassend. Nicht wenig trägt dazu der Zauber, der in vollen, warmen Tönen gehaltenen leuchtenden Farben bei. Die Kreuzigung bildet den Gegenstand der Mitteltafel, die Verkündigung und die Auferstehung, die Himmelfahrt Mariä und eine Reihe wunderbar lebendig ausgeführter Heiligengestalten füllen die Flügel. Alle Gestalten heben sich auf das wirkungsvollste von einem reich und groß gemusterten Goldgrunde ab. Ein Prachtwerk des Meisters ist auch die groß aufgefaßte Maria als Himmelskönigin in Heilbronn. Für ein Werk seiner Frühzeit kann der Hallersche Altar in der Sebalduskirche mit der von Heiligen eingeschlossenen Kreuzigung gelten, während

aus seiner Spätzeit ein kleines Altärchen in der Johanniskirche zu stammen scheint, in dem das Charakteristische bis zur Karikatur übertrieben ist. — Nicht aus eigner Kraft vermochte sich die Nürnberger Malerei weiterzuentwickeln. Die durch den Meister des Tucheraltares entbundene Kraft bedurfte der Lenkung und Leitung. Und diese kam von den Niederlanden. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts macht sich wie überall in Deutschland der heilsame Einfluß der Niederlande in der Nürnberger Malerei bemerkbar und führt den reißenden Strom naturalistischen Empfindens in das freundliche Bette ihrer abgeklärten und technisch in so mancher Hinsicht überlegenen Kunstübung. Mit der Ölmalerei, deren Erlernung die deutschen Meister

Abb. 72. Der Imhoffsche Altar in der Lorenzkirche. (S. 109 f.)
Phot. von Müller.

in erster Linie dazu trieb, nach den Niederlanden zu wandern, brachten sie die intimere Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, den feinen Sinn für das naturalistische Detail und das Verständnis für die landschaftliche Natur mit nach Hause. Die heitere Pracht der buntgemusterten Gewänder, die Verschiedenartigkeit ihrer Stoffe, der spiegelnde Glanz der Rüstungen und der Schimmer der mit farbigen Steinen reich besetzten goldenen Geschmeide reizen jetzt nicht minder zur künstlerischen Darstellung als der Ausdruck der Köpfe, und nicht nur Ausdruck sollen jetzt die Köpfe haben, sondern eine bis auf die letzten Härchen und Fältchen sich erstreckende individuelle Durchbildung. Der Goldgrund verschwindet und an seine Stelle treten mit

minutiöser Genauigkeit durchgeführte, perspektivisch weit vertiefte Landschaften mit Bergen, Flüssen, Seen und Städten.

Der Meister des in der Sebalduskirche aufgestellten, schon seiner Schnitzereien wegen genannten, außen mit den Darstellungen der heil. drei Könige und des heil. Georg und innen mit Szenen aus dem Leben der heil. Katharina bemalten Löffelholzaltares, der auch das im Chor der Lorenzkirche hängende, zerlegte, feinsinnige Altarwerk mit Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi geschaffen hat[64]), bezeichnet den Anfang dieser Richtung, die sich hier noch in van Eyckschen Bahnen bewegt, um dann in den jugendfrischen Schöpfungen Hans Pleydenwurfs, der aus dem, was die niederländische Kunst lehrte, die rechten Konsequenzen gezogen und damit die Nürnberger Malerei ihrem Ziele um ein bedeutendes Stück näher gebracht hat, starke Anklänge an Rogier van der Weyden zu zeigen. Der erst durch Thode aus der Vergessenheit hervorgeholte Hans Pleydenwurf ist der dritte epochemachende Großmeister der Nürnberger Malerei. Über sein Leben und seine Entwicklung wissen wir nichts Näheres. Wir erfahren nur, daß er im Jahre 1472 gestorben ist. Für sein Ansehen spricht der Umstand, daß 1462 die Kirchenväter von St. Elisabeth in Breslau bei ihm das noch heute in dieser Stadt bewahrte große Altarwerk bestellten, das alle erwähnten Vorzüge jener unter niederländischem Einfluß entstandenen deutschen Malwerke besitzt. Der poetische Zauber seiner von einem zarten Naturempfinden zeugenden, trotz der niederländischen Einflüsse doch wieder selbständig und eigenartig anmutenden Kunst enthüllen uns auch seine tief empfundenen und an schönen Einzelheiten reichen großen Kreuzigungsbilder in München (Pinakothek) und im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 73), sowie die zartsinnige Verlobung der heil. Katharina (Münchner Pinakothek) und das charakteristische Bildnis des Kanonikus Schönborn (German. Mus.). Bezeichnend für seine Art ist auch der gemütvolle Abschied der Apostel in München, mag auch die Ausführung von Schülerhand herrühren. In den von Pleydenwurf betretenen Bahnen wurde die Kunst weitergeleitet durch den im Jahre 1434 geborenen Michael Wolgemut[65]), der ein Jahr nach dem Tode jenes Meisters dessen Witwe heiratete und dadurch in den Besitz der angesehenen Werkstatt kam.

Wolgemut, mit dem man früher gerne alle bedeutenderen Malwerke aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang brachte, und der sich auch rühmen konnte, die angesehenste und meistbeschäftigte Malerwerkstatt zu besitzen, war kein die Kunst innerlich fördernder bahnbrechender Meister, sondern nur ein tüchtiges Talent, das die ihm von seinem Vorgänger und Meister gegebenen künstlerischen Anregungen geschickt auszubeuten verstand und dem Geschmacke seiner Zeitgenossen nach jeder Richtung Rechnung zu tragen wußte. Möglich, daß er in den Niederlanden war, doch zwingt uns nichts zu dieser Annahme, weil mit dem Pleydenwurfschen Einfluß das Niederländische seiner Kunst zur Genüge erklärt ist. Weniger Poet und Stimmungsmensch als sein ihm künstlerisch überlegener Meister, legte er das größte Gewicht auf scharfe Charakterisierung der Köpfe und plastische Durchbildung der einzelnen Gestalten. Die Kunst wurde durch ihn weder vertieft noch durchgeistigt, auch nicht in ein intimeres Verhältnis zur Natur gebracht, aber um

eine Reihe scharf ausgeprägter Charaktertypen bereichert, die vortrefflich zu den in Holz geschnitzten Gestalten stimmen, mit denen er den Mittelschrein seiner Altäre versah. Wir haben schon bemerkt, daß er diesen Teil zwar nicht, wie schon angenommen worden ist, in eigener Werkstatt ausführte, aber wahrscheinlich nach

Abb. 73. Hans Pleydenwurf. Die Kreuzigung Christi. German. Nationalmuseum.
Phot. von Höfle.

eigenem Entwurf ausführen ließ. Auch von seinen Bildern gehen viele nur im Entwurf auf ihn zurück, während die Ausführung seine Schüler versahen, unter denen sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf hervorragt. Daraus erklären sich die großen Ungleichheiten der aus seiner Werkstatt stammenden Arbeiten, in denen alle Grade vom rohen Handwerksstück bis zum feingestimmten Kunstwerk vertreten sind. Eine künstlerische Einheit, wie sie trotz der starken Mitwirkung der Schüler z. B. die Bilder der Rubensschen Werkstatt zeigen, stellt das Wolgemutsche Werk nicht dar,

weil die Individualität der Schüler stärker hervortritt. Noch immer fehlen die festen Anhaltspunkte um das Werk Wolgemuts mit Sicherheit festzustellen. Am besten kennzeichnen die Art des Meisters der schon 1465 geschaffene, stark an Hans Pleydenwurf erinnernde, aber schon die schärfere Charakterisierung zeigende Hofer Altar in München, ferner der 1479 entstandene, farbenprächtige Altar in der Marienkirche zu Zwickau (Abb. 74), und dann der vortrefflich durchgeführte Altar in der Heilig-Kreuzkirche in Nürnberg, auf dem die geschickt in den schmalen Raum hineinkomponierte Kreuzschleppung durch die Fülle gut gezeichneter Charakterköpfe überrascht. Bei dem durch viele schöne Einzelheiten ausgezeichneten Hersbrucker Altar ist, wie erwähnt die Wolgemutsche Urheberschaft heute zweifelhaft geworden. Dagegen hat Gümbel festgestellt, daß der Altar der Stiftskirche in Feuchtwangen eine Schöpfung Wolgemuts aus dem Jahre 1884 ist.[66]) Seine Art tritt hier am deutlichsten in den Staffelbildern hervor. Bezeichnend für die auf das Charakteristische zielende Wolgemutsche Art sind besonders die großen, freilich gar zu phlegmatisch und teilnahmlos dastehenden Heiligengestalten auf den Flügelrückseiten des für die Augustinerkirche geschaffenen Peringsdörferschen Altares im Germanischen Museum, während die diesen zeichnerisch und koloristisch überlegenen szenischen Heiligendarstellungen der Vorderseite Qualitäten besitzen, die über Wolgemut hinausweisen. Bilder, wie der die Madonna malende heilige Lukas

Abb. 74. Michael Wolgemut. Die Verkündigung. Flügelbild vom Altar in der Marienkirche zu Zwickau.

(Abb. 75), die Verſuchung des heiligen Vitus, der heilige Chriſtophorus, vor allem aber die Extaſe des heiligen Bernhard, zeugen von einer Tiefe des Naturgefühls

Abb. 75. Gehilfe des Wolgemut: Der heil. Lukas.
Flügelbild vom Peringsdörferſchen Altar im German. Nationalmuſeum.

und von einer Urſprünglichkeit künſtleriſchen Empfindens, wie ſie in dieſem Maße keinem eigenhändigen Werke des Meiſters eigen ſind. Daß Wilhelm Pleydenwurf, der Stiefſohn Wolgemuts, der Meiſter war, kann nur als eine anſprechende Ver-

mutung gelten. Vermutlich war auch der seit 1502 als selbständiger Meister erscheinende farbenfrohe Wolf Traut bei der Ausführung beteiligt.[67]) Nach seinem etwa vor einem Jahrzehnt vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworbenen Hauptwerke, einem figurenreichen Altar mit der von Heiligen eingeschlossenen heiligen Sippe, der zweifellos identisch ist mit der Altartafel, welche der Meister „in der Capelle bei St. Lorenzen so Cunz Horn erbauet (St. Annakapelle) gemalt hat", erscheint er als ein von Dürer beeinflußter Schüler Wolgemuts. Ein prachtvolles Bild besitzt von ihm seit einigen Jahren in einer Taufe Christi das Germanische Museum und bezeichnend für seine Art sind auch die Malereien am Hauptaltar der St. Johanniskirche. Er war auch ein tüchtiger Zeichner für den Holzschnitt und als solcher an der Illustration des Hallischen Heiligtumsbuches beteiligt.[68]) Auch sein Vater, der aus Speier eingewanderte Hans Traut, der ein älterer Zeitgenosse Wolgemuts war und den Augustinerkreuzgang mit Fresken ausgestattet hat „darin viel erbare Herren conterfeyet" ist hier namhaft zu machen, doch war der Sohn, der mit Hermann Vischer eng befreundet war, „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens" überlegen.

Einzeltafeln, die für die derbere Art der Wolgemutschen Kunst bezeichnend sind, besitzen in größerer Zahl das Germanische Museum und die Lorenzkirche. An dem im Jahre 1507 entstandenen großen Schwabacher Altar, zu welchem Veit Stoß die lebensvollen Schnitzereien geliefert hat, haben nur die Predellabilder das Wolgemutsche Gepräge, während die großen Tafeln von einem an Schäufelein erinnernden jüngeren Meister herrühren, der an sich schon den Einfluß der Dürerschule erfahren hat.

Die Malerei war nicht das einzige Tätigkeitsgebiet des vielbegehrten Meisters, sondern in umfassender Weise war er auch für die Holzschnittillustration tätig, ja auf diesem Gebiete hat er bahnbrechend gewirkt, indem er den Holzschnitt aus der Sphäre des Handwerksmäßigen in die Region des Künstlerischen erhob.[69]) Sein künstlerischer Mitarbeiter war dabei wieder sein schon 1495 verstorbener Stiefsohn, wie sich aus der Schlußschrift der 1493 in lateinischer und ein Jahr darauf in deutscher Ausgabe erschienenen Schedelschen Weltchronik ergibt, wo es heißt: „und auch mit anhangung michael wolgemuetz und Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger, die diß werk mit figuren wercklich geziert haben." Die über 2000 Nummern betragenden, meist hart und derb, z. T. aber mit feinem künstlerischen Gefühl geschnittenen Illustrationen zerfallen in biblische, mythologische (Abb. 76) und historische Darstellungen, Städteansichten und Bildnisse und haben sehr verschiedenen Kunstwert. Viele Unebenheiten sind zwar auf Rechnung der Holzschneider zu setzen, welche den Absichten der Künstler nicht gerecht zu werden wußten, wie ein Vergleich der Handzeichnung[70]) zu dem großartig komponierten Titelblatt mit dem Holzschnitt erkennen läßt, aber daneben weisen die Abbildungen unter sich große stilistische Verschiedenheiten auf, die untrüglich auf die Mitwirkung verschiedener Künstlerhände hindeuten. Den Anteil Wolgemuts und Pleydenwurfs gegeneinander abzugrenzen, ist versucht worden, aber meines Erachtens ein müßiges Beginnen. Die Bildnisse sind ganz typisch und deshalb auch mit der größten Un-

befangenheit zur Darstellung der verschiedensten Persönlichkeiten wiederholt. Die Städteansichten[71]), von denen einzelne auch für verschiedene Städte herhalten müssen, sind z. T. Phantasiebildungen, z. T. aber wirkliche Aufnahmen, darunter die Ansicht von Nürnberg, die nächst der Darstellung auf dem Krellschen Altare im Chor der Lorenzkirche die älteste Darstellung der Stadt ist. Die stilistische Verwandtschaft der Holzschnitte mit den 96 Holzschnitten des schon 1491 erschienen „Schatzbehalters", die hauptsächlich in typologische Beziehung gesetzte, alt- und neutestamentliche Darstellungen zeigen, weist für dieses Werk auf den gleichen künstlerischen Ursprung hin.

Beide Werke erschienen im Verlage des berühmten Buchdruckers und Buchhändlers Anthoni Koburger[72]), der die im Jahre 1470 durch Johann Sensenschmid in Nürnberg eingeführte Buchdruckerkunst hier schnell zur höchsten Blüte brachte. In seiner wohlorganisierten Druckerei arbeiteten mit 24 Pressen über 100 Gesellen, ausgedehnte Handelsbeziehungen nach Frankreich, Italien, Österreich, Ungarn, Polen und den Niederlanden sorgten für den nötigen Absatz. Um den deutschen Buchhandel hat er sich damals wie kein anderer verdient gemacht. Die Kunstgeschichte aber hat von ihm noch zu vermelden, daß er der Pate Albrecht Dürers war.

Abb. 76. Circe und Odysseus.
Holzschnitt aus der Schedelschen Weltchronik.

Abb. 77. Dürer, Studie zum Helleraltar. Berlin, Museum. (S. 123)

8. Albrecht Dürer und seine Schüler.

Albrecht Dürer,[73]) der die Höhe nicht nur der Nürnberger sondern überhaupt der deutschen Kunst bezeichnet, ist am 21. Mai 1471 als Sohn des gleichnamigen Goldschmieds geboren. Dieser war gleich nach seiner von uns erwähnten Ankunft in Nürnberg in die Werkstatt des angesehenen Goldschmieds Hieronymus Holper eingetreten und hatte im Jahre 1467 dessen fünfzehnjähriges Töchterlein heimgeführt. Auch der Sohn, der das dritte von 18 Kindern gewesen ist, war zum Goldschmied bestimmt, aber „da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endrestag versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wolgemut drei Jahr lang ihm zu dienen." Wie das schon 1484 entstandene, mit dem Silberstift fein und lebenswahr gezeichnete Selbstbildnis (Abb. 78), die leicht mit der Feder ausgeführte Madonnendarstellung des folgendes Jahres und die flott hingeworfene Kreidezeichnung der Dame mit dem Falken, die er einem Freunde auf dem Dachboden eines Hinterhauses gezeichnet hatte „e er zum maler kam in des wolgemut hus" erkennen lassen, war er schon damals seinem Meister künstlerisch überlegen und eine in unmittelbarem Anschluß an die Natur schaffende selbständige Künstlernatur. Nur technische Förderung konnte ihm die vielbeschäftigte Werkstatt Wolgemuts geben, in der der feinfühlige Jüngling viel von den Gesellen zu leiden hatte. Dennoch

behielt er seinen Meister in gutem Andenken und malte ihn drei Jahre vor dessen 1519 erfolgten Tode (München, Pin.). Das im Jahre 1490 entstandene, mit peinlicher Sorgfalt durch geführte Florentiner Bildnis seines Vaters[74]) (Abb. 79), das älteste der uns bekannten Dürerschen Bilder zeigt, was er in maltechnischer Hinsicht bei Wolgemut gelernt hat. „In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wol lernete". Vier Jahre ging er nach der 1490 beendeten Lehrzeit auf die Wanderschaft, deren nächstes Ziel das durch Schongauer geweihte Kolmar war, längere Zeit wußte ihn Basel zu fesseln[75]), wo er als Zeichner für den Holzschnitt tätig war, und viele Zeichnungen beweisen, welch tiefen Eindruck die südliche Alpenwelt auf ihn gemacht hat. Wahrscheinlich hat er damals auch die Pracht Venedigs geschaut.[76]) Nach seiner 1494 erfolgten Rückkehr heiratete er die ihm von seinem Vater erwählte Agnes Frey, die Tochter des angesehenen Bürgers und kunstreichen Mannes Hans Frey, von dem es heißt, daß er „in allen Dingen erfahren war". Schon von seiner Wanderschaft aus, auf der vielleicht auch die Erlanger Zeichnung mit dem an die physiognomischen Studien des jungen Rembrandt gemahnenden Selbstbildnis entstanden ist,[77]) hatte er sich seiner Braut auf einer Pergamentmalerei mit einem Zweiglein Männertreu in der Hand und mit den Worten:

Abb. 78. Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1484. Silberstiftzeichnung. Wien, Albertina.

„Min sach die gat
Als es oben schtat"

in effigie vorgestellt.[78]) Das häßliche Bild, das eine frühere Zeit von dieser Frau entworfen hat, hat sich heute als eine gehässige Übertreibung herausgestellt[79]), aber täuschen physiognomische Schlüsse nicht, so war sie, nach den verschiedenen vom Meister gezeichneten Bildnissen zu urteilen, eine prosaische und herrische Natur. Wohl bald nach seiner Verheiratung gründete er eine Werkstatt, an die, auch bald von auswärts, bedeutende Aufträge ergingen. So gehören die unter dem Eindrucke Mantegnascher Bilder entstandene stark übermalte Mitteltafel des für die Allerheiligenkirche in Wittenberg gemalten Dresdner Altars, dessen Flügel wahrscheinlich erst ein Jahrzehnt später gemalt sind[80]) und das in Berlin bewahrte Bildnis des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen, in dessen Auftrag er jenen Altar gemalt hat, zu seinen Frühwerken. Auch der St. Veiter Altar stammt aus jenen Tagen. Die von Gesellenhand herrührende Ausführung läßt erkennen, daß damals der junge Schäufelein in seiner Werkstatt tätig war. Unter den für seine Vaterstadt ausgeführten, um die Wende des Jahrhunderts entstandenen Malwerken ragt außer den beiden ausdrucksvollen Beweinungen Christi (München und Nürnberg), der für die Katharinenkirche gemalte Paumgärtnersche Altar mit der poetischen Geburt Christi hervor, welche die gleiche Stimmung hat wie der von Dürer selbst als „Weihnachten" bezeichnete Stich. Die beiden Flügel dieses Altares mit den dekorativ in die Fläche eingeordneten Stifterfiguren in der leuchtend roten Tracht der Nürnberger Kriegsleute sind erfreulicherweise vor einigen Jahren von ihren entstellenden Übermalungen befreit worden.[81]) Das Altarwerk besitzt heute die Münchner Pinakothek, eine alte Kopie des Mittelbildes bewahrt die Lorenzkirche in Nürnberg. Neben der Malerei beschäftigten den Meister von Anfang an der Holzschnitt[82]) und der Kupferstich,[83]) die ihm zum wichtigsten künstlerischen Ausdrucksmittel wurden, und es ihm ermöglichten, größere Folgen zu schaffen, in denen er mit epischer Breite einen ihn bewegenden Stoff auseinander legen konnte. Noch vor Abschluß des

Abb. 79. Dürer, Bildnis seines Vaters in den Uffizien zu Florenz. (S. 119)

Jahrhunderts entstand unter dem Einflusse Mantegnascher Kupferstiche, die von der geistigen Größe und künstlerischen Kraft des Meisters zeugende Apokalypse (Abb. 80)

Abb. 80. Dürer, Die apokalyptischen Reiter. Aus der Holzschnittfolge der Apokalypse.

und daran schloß sich die, tragische Größe atmende „Große Passion", die nach längerer Pause erst 1519 zum Abschluß gebracht worden ist. 1497 nahm er sein bekanntes Monogramm an.

Abb. 81. Dürer, Adam.
Ölgemälde. Madrid. (S. 122)

Zu der naiven Erfassung und Wiedergabe der Natur und der damit auf das engste verbundenen geistigen und seelischen Durchdringung des Stoffes, welche die Werke Dürers zu einem unerschöpflichen Quell künstlerischen Genusses machen, gesellte sich seit Beginn des neuen Jahrhunderts das Streben, die Natur nach höheren künstlerischen Gesetzen zu normieren und so nach dem Vorgange der Alten Idealbilder zu schaffen.[84]) Die Anregung dazu ging aus von dem erwähnten Jacopo de' Barbari[85]), „der wies mir Mann und Weib die er aus der Maß gemacht hätt, und daß ich auf diese Zeit lieber sehen wollt, was seine Meinung wär gewest dann ein neu Kunigreich, und wenn ichs hätt, so wollt ich ihms zu Ehren in Druck bringen, gemeinen Nutz zu gut." Das mit der Jahreszahl 1500 versehene, etwas akademisch nüchterne Herkulesbild im Germanischen Museum, die aus der Schloßkirche in Wittenberg stammende farbensatte Florentiner Anbetung der Könige vom Jahre 1504, wo der Meister einem der Könige seine eigenen Züge geliehen hat, und verschiedene, z. T. antike Stoffe behandelnde Kupferstiche, vor allem der aus dem Jahre 1504 stammende Stich „Adam und Eva", erscheinen als die kostbare Frucht dieser Bestrebungen. Sie überzeugen uns zugleich, daß ein gesundes Naturgefühl den Meister vor der leeren Schematisierung bewahrte, an der die antikisierenden Darstellungen seines damals so sehr bewunderten Vorbildes leiden. Im Verein mit Barbari, Wolgemut und Lukas Kranach finden wir Dürer in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bei der Ausmalung des Wittenberger Schlosses tätig[86]). Daneben beschäftigten ihn verschiedene Folgen. So schuf er im Jahre 1504 eine auf grün

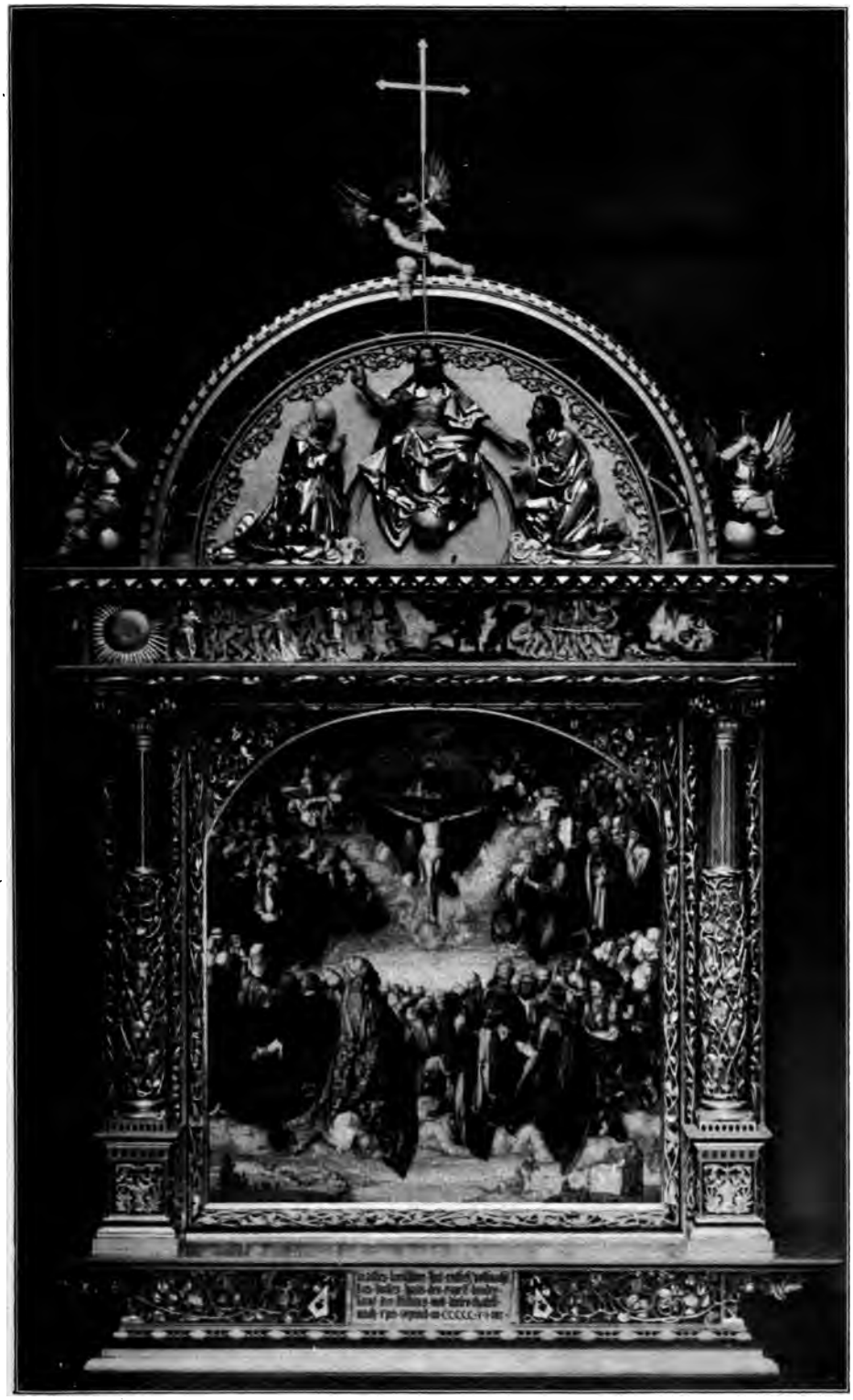

Abb. 82. Dürer, Das Allerheiligenbild.
Nach der Kopie von Rahmen und Bild im German. Nationalmuseum. (S. 125)
Phot. von F. Schmidt.

getöntem Papier überaus fein gezeichnete, lyrisch weich gestimmte Passionsfolge, die sich den jüngst geäußerten Bedenken zum Trotz doch wohl unter seinen Werken behaupten wird.[87]) Zu gleicher Zeit begann er die wie die Große Passion erst 1510 abgeschlossene dritte Holzschnittfolge: das Marienleben. Was ihn veranlaßte, gegen Ende des Jahres 1505 seine Tätigkeit in Nürnberg abzubrechen und nach Venedig zu reisen, wo ihn besonders der alte Giovanni Bellini anzog, steht nicht fest[88]). Als Auftraggeber erschienen hier gleich die deutschen Kaufleute Venedigs, denen er für die Kapelle ihres neuerbauten „Fondaco" das leider zur Ruine gewordene figurenreiche Rosenkranzfest (Prag) zu malen hatte. Die den venetianischen Einfluß unmittelbar verratende Farbenpracht der von der Berliner Galerie erworbenen Madonna vom Jahre 1506[89]) und die koloristische Kraft des Dresdner Kruzifixus gestatten einen Rückschluß auf den Farbenzauber, der einst jenes Bild umspielte. Ein köstliches Denkmal aus jener Zeit sind auch die humordurchtränkten Briefe, die er an den ihm durch innigste Freundschaft verbundenen Wilibald Pirkheimer nach Nürnberg sandte. Von Venedig aus machte er einen Ausflug nach Bologna, „um Kunst willen in heimlicher Perspektiva, die mich einer lehren will." Nach seiner Rückkehr in die Heimat nahmen ihn verschiedene größere Malwerke vollständig in Anspruch, zunächst (1507) das Madrider Doppelbild Adam und Eva, deren formenschöne Gestalten uns wie ein freundlicher Nachhall der venetianischen Zeit anmuten (Abb. 81). Mit den wehmutsvollen Worten: „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer" hatte er die lebensfrohe und

Abb. 83. Dürer, Selbstbildnis. München, Pinakothek.

kunſtreiche Lagunenſtadt verlaſſen. Mächtig hatte deren Kunſt es ihm angetan, und bedeutend iſt die Anregung, die er von ihr empfing. Aber ihre Formenſprache hat er nicht angenommen, vielmehr bewahrte ſeine Kunſt den urdeutſchen Grundzug und wurde ſo der unmittelbarſte und kräftigſte künſtleriſche Ausdruck deſſen, was damals die deutſche Volksſeele bewegte. Als echte Schöpfungen deutſcher Kunſt erſcheinen die in großer Zahl erhaltenen, mit unvergleichlicher Sorgfalt ausgeführten Einzelſtudien (Abb. 77) zu dem 1509 gemalten Helleraltar, deſſen Mittelbild leider ein Raub der Flammen geworden iſt, ſowie das ſchon ein Jahr vorher zuſammen mit dem Rahmen entworfene, aber erſt 1511 für die Landauer Brüderkapelle ge-

Abb. 84. Dürer, Schweißtuch der Veronica. Kupferſtich. (S. 129)

malte Allerheiligenbild in Wien, Raffaels Disputa in bürgerlich deutſchem Gewande. Von den ſehr wahrſcheinlich von Veit Stoß ausgeführten figürlichen Schnitzereien des Rahmens (Abb. 59), der ein wichtiges Dokument iſt für die aus lebendiger Naturanſchauung gewonnene Ornamentationsweiſe Dürers,[90]) war ſchon die Rede. Der Rahmen iſt in Nürnberg geblieben, während das Bild im Jahre 1585 nach Wien gekommen iſt. Unſere Abbildung 82 zeigt die Vereinigung beider in der Kopie des Germaniſchen Muſeums. Die Ausführung dieſes Bildes iſt von größter Feinheit und Subtilität. Dieſe kennzeichnen auch das wunderbare idealiſierte Selbſtbildnis der Münchener Pinakothek, das fälſchlich früher bezeichnet iſt, aber erſt in dieſe Zeit gehört (Abb. 83). Bei ſolcher Malweiſe fand der Meiſter ſeine Rechnung nicht. Schon nach Vollendung des Helleraltares hatte er geſchrieben, daß „niemand ihn vermögen ſolle, eine Tafel mit ſo viel Arbeit mehr zu machen . . . Dann ge-

meine Gmäl will ich ein Jahr ein Haufen machen, daß niemand glaubte daß möglich wäre, daß ein Mann tun möchte. An solchen mag man etwas gewinnen. Aber das fleißig Kleiblen gehet nit von Statten. Darum will ich meines Stechens auswarten." In der Tat tritt nun seine malerische Tätigkeit gegen jene für den Holzschnitt und Kupferstich stark zurück. Besser als die für die Kirchen gemalten Altarbilder waren auch die auf den Märkten feilgebotenen und in die Bürgerhäuser wandernden Holzschnitte und Kupferstiche dazu angetan, seine Kunst dem Volke nahe zu bringen und durch sie Einfluß zu gewinnen auf die Geister und Gemüter.

Abb. 85. Dürer, Die Madonna am Baume. Kupferstich. (S. 129)

Viel gewaltiger und nachhaltiger als in Italien war die Bewegung, unter der sich in Deutschland die Geburt der neuen Zeit vollzog. Nicht der, mit antiken Bildungselementen gesättigte, intellektuelle Mensch, sondern die durch den Glauben frei gewordene sittliche Persönlichkeit war hier das Ziel. Die Großtat des deutschen Geistes war nicht der Humanismus, sondern die Reformation. Mit ihrer Geschichte ist der Name Nürnberg auf das engste verbunden. Als Luther für das, was die Herzen bedrängte und wonach die Geister sich sehnten, das erlösende Wort fand, da zeigte sich Nürnberg als eine seiner begeistertsten und mächtigsten Helferinnen. Der freie und gesunde Sinn seiner Bürger, denen die ausgedehnten Handelsbeziehungen einen weiten Blick gegeben hatten, und die im Bewußtsein ihrer in der ganzen Welt gerühmten, handwerklichen Tüchtigkeit und Findigkeit ein seltenes Selbstvertrauen besaßen, war der beste Boden für die neue Saat. So wohl war dieser hier vorbereitet, daß in kurzer Zeit die neue Lehre die festesten Wurzeln schlug, und Nürnberg eine rein protestantische Stadt wurde. So kraftvoll war gleich von Anbeginn an der gelehrte Ratsherr Wilibald Pirkheimer für sie eingetreten, daß ihn zugleich mit Luther der päpstliche Bannstrahl traf. An seiner Seite erscheint der

ifrige Ratsſchreiber Lazarus Spengler, der als einer der Feurigſten für die evan-
zeliſche Sache in Nürnberg gewirkt und mehr zu ihrer Feſtigung getan hat als
Pirkheimer, der zu ſehr Humaniſt war, um mit ſo hingebender Liebe und Auf-

Abb. 86. Dürer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
Aus der Holzſchnittfolge des Marienlebens. (S. 129)

opferung für die Sache des Glaubens zu fechten. Von Bedeutung war es, daß der mit Dürer eng befreundete Melanchthon im Jahre 1525 in Nürnberg war und im kommenden Jahre wiederkam, um das von ihm gegründete Gymnaſium mit einer Rede einzuweihen. — So waren die leitenden Kreiſe der Stadt von dem Geiſte der Reformation erfüllt, aber auch im Volke war er lebendig, und jubelnd brach ſich

die mächtige Empfindung, die man hier den neuen Ideen entgegenbrachte, Bahn in den mit wunderbarer Schnelligkeit die deutschen Lande durcheilenden volkstümlichen Liedern des Hans Sachs, des gottbegnadeten Schusters, der aus übervoller Brust sein Lied hinausschmetterte von der „Wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall", und der mit seinem urwüchsigen und gesunden Humor die Herzen aller gewann. Seine Lieder sind wie frohe Sendboten einer mit frischem Lebensmut erfüllten neuen Zeit.

Abb. 87. Dürer, Das Gebet am Ölberg. Aus der Kupferstichpassion. (S. 130)

Unter den großen Männern Nürnbergs, die an der geistigen Bewegung jener Tage den regsten Anteil nahmen und die mit ganzer Seele dem großen Reformator zugetan, eines Geistes mit ihm, in seinem Sinne wirkten, finden wir auch unseren Dürer.[91]) Wir wissen, mit welchem Eifer er die Schriften Luthers las, und besitzen in der berühmten, unter dem Eindrucke der fälschlichen Nachricht von der Ermordung Luthers im Jahre 1521 niedergeschriebenen Stelle des Niederländischen Tagebuches ein Bekenntnis, daß keinen Zweifel über seine Anschauungen und Gesinnungen aufkommen läßt. Es heißt da unter anderm: „O Gott nun hast du mit Menschengesetzen nie kein Volk also gräßlich beschweret als uns Arme unter dem römischen Stuhl, die wir füglich durch dein Blut erlöst frei Christen sollen sein . . . Und so wir diesen Mann verlieren, der do klärer geschrieben hat, dann nie keiner in 140 Jahren gelebt, den du ein solchen evangelischen Geist geben hast, bitten wir dich, o himmlischer Vater, daß du deinen heiligen Geist wiederum gebest einem andern, der do dein heilige christliche Kirch allenthalben wieder versammel." Aber wüßten wir weder dieses noch jenes, Dürers Werke selbst, vor allem seine Holzschnitte und Kupferstiche, mit denen er sich an das Volk wandte, würden es uns sagen, welcher Geist in diesem Manne mächtig war. Für alles was die Zeit bewegte, traf er den rechten Ton. Gleichen nicht die Blätter seiner Apokalypse den Donnerworten, mit denen Luther das religiöse Gewissen seiner Zeit weckte, und zeugen die gewaltigen Passionsdarstellungen nicht von jener ver-

tiefsten Auffassung des Leidens Christi, aus der jenem die Kraft erwuchs zu seinen großen Taten? Das von Dürer geschaffene leidensvolle Haupt Christi, wie es so schön der Kupferstich mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweißtuch der Veronica zeigt (Abb. 84), und wie es uns in monumentaler Auffassung ein sehr wahrscheinlich von Hans Sebald Beham stammender großer Holzschnitt[92]) aufbewahrt hat, der wie eine Vorahnung von Paul Gerhardts ergreifendem Kirchenliede erscheint, ist typisch geworden für alle nachfolgenden Zeiten. Und wenn er die Maria[93]) darstellt in ihrer Einfalt und Huld, wie menschlich nahe bringt er sie uns selbst dann, wenn sie hoch über allem Erdendunst im Strahlenkranze schwebt. Und alle jene köstlichen Darstellungen, welche das Leben der Gottesmutter mit dem Kinde auf Erden schildern (Abb. 85), vor allem jene schon erwähnte Holzschnittserie, die in zwanzig Bildern das Leben der Maria vor Augen führt, muten sie uns nicht an wie verklärte Bilder glücklichen deutschen Familienlebens? „Der Maler", so bemerkt treffend Moritz Thausing, der feinsinnige Biograph Dürers, „predigt damit zuerst die neue Moral, die später Martin Luther froh in sein Volk hinausrief: daß der Ehestand „der fürnehmste Stand auf Erden sei, daß es keine lieblichere, freundlichere noch holdseligere Gesellschaft gebe, denn eine gute Ehe." Man denke nur an die ergreifende Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, an die Geburt Christi und die Ruhe auf der Flucht (Abb. 86) aus jener Folge, sowie an die große Zahl der kleinen in Holz geschnittenen und in Kupfer gestochenen Bildchen der Madonna und der heiligen Familie, und man wird diese Worte ohne weiteres mitempfinden.

Abb. 88. Dürer, Tanzendes Bauernpaar. Kupferstich. (S. 131)

Nachdem im Jahre 1510 das Marienleben und die große Passion abgeschlossen waren, machte er sich im darauffolgenden Jahre noch einmal an die Darstellung der Passion und schuf in kleinem Formate eine Folge von 37 Holzschnitten, mit

denen er der Neigung des Volkes für die ausführliche Schilderung dramatischer Vorgänge entgegenkam. Daneben entstanden die feiner gestimmten 16 Blätter der in Kupfer gestochenen Passion (Abb. 87).

Besser als die ihres markigen Charakters halber freilich volkstümlicheren Holzschnitte sind die Kupferstiche geeignet, uns von der hohen Vollendung Dürerscher

Abb. 89. Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich.

Kunst eine Vorstellung zu geben, denn nicht alle Holzschneider waren imstande, das Urbild in so vollkommener Weise wiederzugeben, wie es dem Meister Andreä gelang, der den Schnitt des im Jahre 1510 aus den Studien zum Allerheiligenbilde erwachsenen Dreifaltigkeitsholzschnittes besorgte. Unablässig arbeitete Dürer an der Vervollkommnung der Kupferstichtechnik, die durch ihn zur höchsten Vollendung gebracht worden ist. Auch in der Radierung hat er sich versucht, und neben dem Kupfer dazu das Eisen als Material verwendet. Seine Kupferstiche umfassen alle Stoff-

gebiete. Mit derſelben Liebe und Sorgfalt, mit der er die heiligen Geſtalten der Bibel, von denen noch die aus ſpäter Zeit ſtammende würdige Folge von fünf Apoſteln beſonders genannt ſei, durchführte und die er an eine Reihe mythologiſcher und allegoriſcher Darſtellungen wandte, darunter die großen Blätter mit dem Raub der Amymone, dem großen Herkules und dem großen Glück, ſtellte er auch das Leben, wie es ſich rings um ihn abſpielte, dar: luſtwandelnde Paare, derbe Bauern, die hier einander Wichtiges zu ſagen haben, dort ihre Waren feilbieten, und dann ſich wieder in fröhlichem Tanze ſchwingen (Abb. 88), zu dem ein luſtiger Dudelſackpfeifer aufſpielt.

Abb. 90. Dürer, Bildnis ſeiner Mutter. Kohlenzeichnung v. J. 1514. Berlin, Kupferſtichkabinett. (S. 131 f.)

In dieſen Darſtellungen erſcheint Dürer als der Begründer jener genrehaften Kunſt, die in den Niederlanden ihre höchſte Ausbildung erhalten ſollte.[94]) Auch für die hier ſo wunderbar aufblühende Landſchaftsmalerei finden ſich bei ihm bedeutende Anſätze.[95]) Das Gehöft auf dem Kupferſtiche „der verlorene Sohn" mutet einen in der Darſtellungsweiſe ganz holländiſch an (Abb. 89). Seine Kupferſtiche ſind reich an landſchaftlichen Motiven, die allein ſchon genügen, uns eine Vorſtellung von der Bedeutung Dürers als Landſchafter zu geben, und vieles bieten in dieſer Hinſicht die Gemälde — es ſei nur an die duftige Flußlandſchaft des Allerheiligenbildes erinnert —, am wichtigſten aber ſind hierfür die in großer Zahl erhaltenen gezeichneten, aquarellierten und in Deckfarben ausgeführten Landſchaftsſtudien, die unmittelbar vor der Natur entſtanden, z. T. einen ganz impreſſioniſtiſchen Eindruck machen. So ſind überhaupt die über ſechshundert Blatt betragenden Handzeichnungen,[96]) mit deren Hilfe wir in einzelnen Fällen ein Werk von der erſten Konzeption an durch alle Stadien hindurch bis zur Vollendung verfolgen können, die ergiebigſte und lauterſte Quelle zur Kenntnis Dürerſcher Kunſt. Sie zeigen unter anderm, eine wie große Rolle das Bildnis in ſeiner Kunſt geſpielt hat.[97]) Ein beſonderes Intereſſe wird unter dieſen Handzeichnungen immer die große Kohlenzeichnung für ſich beanſpruchen, in der er ſeine von ihm zärtlich geliebte Mutter

zwei Monate vor ihrem Tode dargestellt hat (Abb. 90). Als sie gestorben war, bemerkte er, wie der Tod dem Antlitz die durch die Krankheit hervorgerufene Verzerrung nahm und schrieb in sein Tagebuch: „Und in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt." Nicht nur unter seinen Gemälden, von denen

Abb. 91. Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher.
Berlin, Museum.

außer seinen Selbstbildnissen die beiden wuchtigen Charakterköpfe Hans Imhoffs des Älteren (Madrid) und des Hieronymus Holzschuher in Berlin (Abb. 91) unser Interesse erregen, haben wir seine bedeutenden Bildnisse zu suchen, sondern, abgesehen von den Handzeichnungen, auch unter den Holzschnitten und Kupferstichen. Die beiden großen Holzschnitte mit den energisch gezeichneten Köpfen Kaiser Maximilians,[98])

den er wiederholt gemalt hat (Wien, Nürnberg im Germ. Mus. und Neuwied (?)), und des fein gebildeten Humaniſten Ulrich Varnbueler gehören zu ſeinen beſten Schöpfungen, ebenſo bezeichnen die in Kupfer geſtochenen lebensvollen Bildniſſe des kunſtſinnigen Kardinals Albrecht, Kurfürſten von Mainz und der drei Reformationsmänner Friedrich der Weiſe, Melanchthon und Wilibald Pirkheimer (Abb. 92) die Höhe ſeiner Kupferſtichtechnik. Auch Erasmus hat er in Kupfer geſtochen, ein Bildnis Luthers hat er aber leider nicht geſchaffen. Dafür beſitzen wir in ſeinem 1513 entſtandenen, mit beſonderer Sorgfalt durchgeführten Kupferſtiche „Ritter, Tod und Teufel" (Abb. 93), wo unbekümmert um die Anfechtungen von Tod und Teufel ein deutſcher Rittersmann furchtlos und treu durch den Hohlweg reitet, während auf der Höhe eine feſte Burg aufragt, das ganze ein Bild des chriſtlichen Ritters, der hier wie eine Vorahnung des tapferen Gottesmannes erſcheint, der mit den kernigen Worten: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verſchlingen, ſo fürchten wir uns nicht ſo ſehr, es ſoll uns doch gelingen" einer Welt von Feinden Trotz geboten hat.

Abb. 92. Dürer, Wilibald Pirkheimer. Kupferſtich.

Ein Jahr darauf entſtanden die Melancholie (Abb. 94) und der „Hieronymus im G'häus" (Abb. 95), die man immer gerne als Gegenſtücke gedacht und mit jenem Reiter in Zuſammenhang gebracht hat. Es wird gut ſein, dem Beiſpiele Wölfflins zu folgen und jedes für ſich zu nehmen, die „Melancholie" als das geiſtvoll durchgeführte Stimmungsbild des melancholiſchen Gemütszuſtandes, in dem der menſchliche Geiſt allen den Dingen, die ihn ſonſt beſchäftigen, apathiſch gegenüberſteht, der „Hieronymus" als das Bild des ſtillen Stubengelehrten, der im ſonnendurchleuchteten, behaglichen Stübchen ſeiner Arbeit froh iſt. Deutlich ſpüren wir in allen dieſen Blättern den Pulsſchlag jener Tage.[99])

Stark nahm die Tätigkeit für den Holzschnitt den Meister in Anspruch. Ein Riesenwerk galt es auszuführen im Auftrage Kaiser Maximilians, der im Holz-

Abb. 93. Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. (S. 133)

schnitt das geeignete Mittel sah, der Nachwelt seinen Ruhm zu verkünden und der die bedeutendsten Meister dazu berief, nach der Angabe seiner Hofpoeten und Gelehrten die Illustrationen zu schaffen.[100]) Dürer fiel zunächst die Aufgabe zu, in einem aus 92 Holzstöcken zusammengesetzten Holzschnitt von zehneinhalb Fuß Höhe und

neun Fuß Breite eine ideale Ehrenpforte darzuſtellen, deren reicher Schmuck die Vorfahren des Kaiſers und die von ihm beherrſchten Länder andeutet und zugleich an ſeine Ruhmestaten erinnert. Der künſtleriſche Wert dieſes Werkes liegt für

Abb. 94. Dürer, Die Melancholie. Kupferſtich. (S. 133)

uns vornehmlich in der reichen Ornamentation, deren Formen unmittelbar aus der Natur gewonnen ſind (Abb. 96). Das zweite war eine Folge von zwanzig Blatt zu einem großen Triumphzug des Kaiſers, der der Hauptſache nach ein Werk des Augsburgers Hans Burgkmair iſt. Auch hier haben wir Gelegenheit, die eigen-

artige Ornamentik Dürers kennen zu lernen, daneben stoßen wir aber auch auf viele schöne figürliche Einzelheiten. Aus den Studien für dieses Werk ist der durch besondere dekorative Pracht und die Schönheit seiner allegorischen Frauengestalten ausgezeichnete große Triumphwagen hervorgegangen, der einmal als ein aus acht Blatt bestehender, vorzüglich geschnittener Holzschnitt erschien (1522) und dann in demselben Jahre neben den Darstellungen der Verleumdung und des Nürnberger Pfeiferstuhles wahrscheinlich von Georg Penz an der nördlichen Langwand des großen Rathaussaales als Wandmalerei ausgeführt worden ist.[101] Von den Malereien der Fensterwand hat sich leider nichts erhalten. Sie wurden 1613 durch andere ersetzt. Vor wenigen Jahren sind alle Malereien dieses Saales gründlich erneuert worden. Ein farbiger Entwurf zu einer Fensterpartie gibt eine Vorstellung davon, wie Dürer sich die Ausmalung gedacht hatte. Bei der Ausführung wurden die figürlichen Motive durch andere ersetzt. Eine Handzeichnung belehrt uns darüber, daß an der westlichen Wand, wo die Gerichtssitzungen stattfanden, die Darstellung des jüngsten Gerichts geplant war.

Abb. 95. Dürer, Hieronymus im G'häus. Kupferstich. (S. 133)

Die die zierlichen Umrahmungen der Fensterwand bildenden leichten Rankenzüge erinnern an die frühlingsduftige Ornamentik der Randzeichnungen, mit denen Dürer im Jahre 1515 das Gebetbuch Kaiser Maximilians[102] versah, und die ihm nicht nur Gelegenheit boten, einmal seiner Phantasie ungehemmt die Zügel schießen zu lassen, sondern auch einen gesunden Humor zu entwickeln, der vielfach an Hans Sachs gemahnt. Seine Phantasie erscheint hier unerschöpflich. Ihm war „das Gemüt voller Bildnuß" und in besonderer Weise war ihm die Kraft verliehen „alle Tage viel neuer Gestalt der Menschen und anderer

Kreaturen auszugießen und zu machen, daß man vor nit gesehen, noch ein Ander gedacht hätt" (Abb. 97). Auch sonst war Dürer für den Bildschmuck tätig. Viele in Holz geschnittenen schmuckreichen Wappen schuf er für diesen Zweck. Zwei prachtvolle Wappen befinden sich auch unter seinen Kupferstichen: das majestätische Wappen des Todes und das Löwenwappen, dessen als Helmzier dienender Hahn allein genügt, um Dürers Meisterschaft in der Tierdarstellung zu erweisen, für die besonders die Handzeichnungen und Farbenstudien staunenerregende Beispiele bieten. Ein solches ist die die feinsten Einzelheiten wiedergebende Miniaturmalerei eines Hasen in der Albertina in Wien (Abb. 98). Den jüngst ausgesprochenen Zweifel[87]) an der künstlerischen Urheberschaft Dürers nicht nur

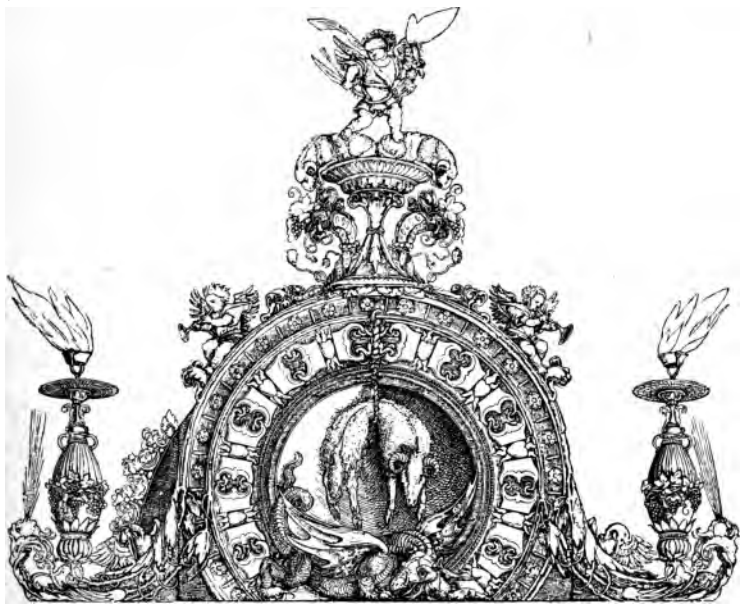

Abb. 96. Dürer, Ornament an der Maximilianschen Ehrenpforte. Holzschnitt. (S. 135)

für diesen Hasen, sondern für die ganze Gruppe der Miniaturmalereien wie die Blauracke, die Rasenstücke, das Rebhuhn usw. vermag ich nicht zu teilen. Von den bekannten Arbeiten der Dürernachahmer unterscheiden sich alle wesentlich. Am bewunderungswürdigsten ist er da, wo er mit wenigen sicheren und kräftigen Strichen das Charakteristische einer Erscheinung andeutet. Bezeichnend hierfür ist die wunderbare Kreidezeichnung „König Tod" im Brit. Mus. in London, mit dem von der Arbeit ermüdeten, träg dahinschleichenden Klepper (Abb. 99). Auch für seine weitere Tätigkeit im Dienste der dekorativen Künste, von denen besonders die Goldschmiede- und die Eisenätzkunst ihm anziehende Entwürfe verdanken, findet sich unter seinen Handzeichnungen ein wertvolles Material (Abb. 100).

Als Kaiser Maximilian, der dem Meister eine jährliche Rente von 100 fl ausgesetzt hatte, im Jahre 1519 starb, reiste Dürer, um von dem Nachfolger den Fortbezug derselben zu erwirken, nach den Niederlanden. Ausführlich gibt uns das

erwähnte Tagebuch von allen Einzelheiten dieser von Mitte 1520 bis Mitte 1521 währenden Reise Kunde, während die Blätter eines kleinen Skizzenbuches uns eine Reihe seiner künstlerischen Eindrücke bewahrt hat. Mit besonderer Sorgfalt führte er in großem Format den Kopf eines dreiundneunzigjährigen Alten aus, eines der Hauptblätter unter seinen Handzeichnungen (Abb. 103). Das Blatt hat mit mehreren anderen Handzeichnungen als Vorstudie gedient zu einem vor einigen Jahren in Lissabon wiederentdeckten Hieronymusbilde[103]). Vornehmlich war er für das Bildnis tätig, das ihn auch nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hauptsächlich in Anspruch nahm. Die durch schlichte Größe und ungesuchte Natürlichkeit hervorragenden Bildnisse seiner Zeitgenossen erscheinen wie würdige Vorläufer jener vier machtvollen Idealbildnisse, mit denen er wie mit einem gewaltigen Schlußakkord im Jahre 1526 seine künstlerische Tätigkeit abschloß (Abb. 101/2). Die unter den in Nürnberg zurückgebliebenen

Abb. 97. Dürer, Randzeichnung aus dem Gebetbuche Kaiser Maximilians. (S. 136 f.)

Kopien angebrachten Originalunterschriften der beiden in München bewahrten Tafeln mit den hoheitsvollen Gestalten des Paulus und Johannes und den aus dem Hintergrunde hervorschauenden Gestalten des Apostels Petrus und des Evangelisten Markus lassen am deutlichsten deren reformatorische Tendenz erkennen. Denselben Gegensatz wie hier der tatbereite Paulus und der in das aufgeschlagene Buch schauende kontemplative Johannes stellten auch Luther und Melanchthon dar. Die Zeitgenossen erkannten in diesen vier Gestalten die vier Temperamente. Nicht

Abb. 98. Dürer, Sitzender Hase.
Miniaturmalerei in der Albertina in Wien. (S. 137)

genug ist es zu beklagen, daß, wie fast alle anderen Schöpfungen des Meisters, auch dieses Werk aus Nürnbergs Mauern herausgekommen ist, denn mit den Worten „Nachdem ich aber diese vergangen Zeit ein Tafel gemalt und darauf mehr Fleiß, dann ander Gemäl gelegt hab, acht ich Niemand wirdiger die zu einem Gedächtnuß zu behalten, dann Euer Weisheit" hat er sie dem Rate seiner Stadt zum Geschenk gemacht.

Nicht die den Meister am 6. April 1528 dahinraffende Krankheit, zu der er sich den Keim in den Niederlanden geholt hatte, war die Ursache, daß er schon zwei

Jahre vorher seine künstlerische Tätigkeit abbrach, sondern vielmehr das ihm gleich seinem Geistesverwandten Lionardo am Herzen liegende Bedürfnis, sein auf so viele Gebiete sich erstreckendes Wissen schriftlich niederzulegen. Dabei beschränkte er sich nicht auf künstlerische Dinge, sondern schrieb vielmehr auch mit voller Beherrschung des Stoffes über die Befestigung von Städten, Schlössern und Flecken, sowie über Fecht- und Ringkunst. Eine köstliche Frucht seiner Kriegsstudien ist der große Holzschnitt mit der Belagerung einer Stadt. Wir erwähnten schon, daß die runden Eskarpemauerkaponnieren den Dürerschen Befestigungs-Prinzipien entsprächen.

Abb. 99. König Tod. Kreidezeichnung im Brit. Mus. in London. (S. 137)

Dürer war nicht nur ein fein empfindender, sondern zugleich auch ein tief und klar denkender Künstler, dem jede künstlerische Aufgabe ein Problem war, an dessen Lösung er seine ganze Kraft setzte, und der ebensoviel über Kunst und künstlerische Dinge nachgedacht hat, wie er für die Kunst schöpferisch tätig gewesen ist[104]). Wie ernst er es nicht nur mit der Praxis, sondern auch mit der Theorie der Kunst genommen hat, beweisen seine umfangreichen gedruckten und ungedruckten Aufzeichnungen über das geometrische Zeichnen (Underweysung der Messung) und über die Proportionslehre (Vier bücher von menschlicher Proportion). Überall dringt er auf streng wissenschaftliche Grundlegung, denn „Welches durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheiten anzeigt, dem soll alle Welt glauben", zugleich aber ringt sich überall aus dem Zwange der Regel und Norm die frei und warm empfindende Künstlerpersönlichkeit hindurch. Die Quelle aller Schönheit ist

ihm die Natur, und die naturgemäße Darstellung der Dinge deshalb das einzige Mittel zur Kunst zu gelangen. Je größer dabei die Objektivität des Künstlers ist, um so mächtiger wird der subjektive Eindruck seiner Schöpfungen sein. Weit entfernt in der Darstellung der Natur den Zweck der Kunst zu erblicken, ist ihm diese

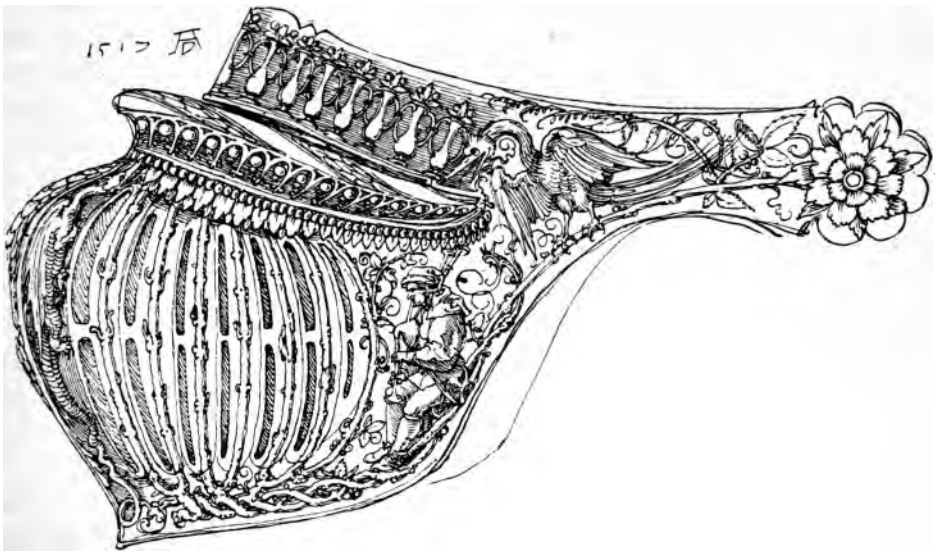

Abb. 100. Dürer,
Entwürfe zu Harnischätzereien. (S. 137)
Federzeichnungen in der Albertina in Wien.

nur das Mittel, die reiche Innerlichkeit einer Künstlerseele zur Erscheinung zu bringen. Das der Inhalt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses, das er in seiner Proportionslehre in die Worte zusammengefaßt hat: „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit dieser Ding. Darum sich sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutgedunken, daß du wölleſt meinen das Besser in dir selbs zu finden; dann du würdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie . . . je ge-

Abb. 101. Dürer, Johannes und Petrus. 1526. *München, Pinakothek.* (S. 138 f.)

näuer dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, daß du Etwas besser mügest oder wellest mächen dann es Gott seiner erschaffenen Natur zu würken Kraft geben hat. Dann dein Vermögen ist kraftlos gegen Gottes Geschoff. Daraus ist beschlossen, daß kein Mensch aus eignen Sinnen nimmermehr kein schön Bildnuß kunn machen, es sei dann Sach, daß er solchs aus viel Abmachen sein Gemüt voll gefaßt [hab]. Das ist dann nit mehr Eigens genannt, sunder uberkummen und gelernte Kunst worden, die sich besamt, erwächst und seins Geschlechts Frücht bringt. Daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings." In diesen Worten liegt der Schlüssel zum Verständnis und zur vollen Würdigung der Dürerschen Kunst, die ein fortwährendes ernstes und kraftvolles Ringen mit der Natur war, um ihr die Schönheit zu entreißen. Ein heiliges Ringen war es, wie jenes da Jakob in der Morgenröte mit dem Engel rang und sprach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Und auch da ging eine herrliche Sonne auf: die, alle Nebel und Wolkenschleier zerstreuende Sonne der deutschen Kunst. Durch Dürer ist es offenbar geworden, was deutsche Kunst ist, und von allem echten, schönen und großen, was Nürnbergs Kunst geschaffen, sind in erster Linie die Werke Dürers zu nennen.

Die Zahl seiner eigentlichen Schüler ist nicht groß, den heilsamen Einfluß seiner Kunst aber haben viele erfahren, nicht nur in Nürnberg, sondern überall wo in Deutschland die Malerei gepflegt wurde, und nicht nur in jenen Tagen, wo der geniale Correggio des Nordens, Matthias Grünewald in Aschaffenburg, der eine zeitlang als Geselle in Dürers Werkstatt tätige Baldung Grien in Straßburg und der phantasievolle Albrecht Altdorfer in Regensburg sich bemühten, auf der von Dürer gegebenen Grundlage zu reicheren, das niederländische Helldunkel anbahnenden koloristischen Wirkungen fortzuschreiten, sondern auch in der künstlerischen Bewegung unserer Tage, wo bei dem Rufe nach Natur Dürer als der rechte Führer erschien.

Von seinen Gesellen haben wir außer dem soeben genannten Hans Baldung Grien, schon Hans Leonhard Schäufelein[105]) kennen gelernt, der um 1480 in Nürnberg geboren, anfangs hier ansässig war, später jedoch in Nördlingen eine reiche Tätigkeit entfaltet hat. Seine Malweise ist flott und frisch, aber den meist mangelhaft gezeichneten farbenprächtigen Bildern fehlt die Innerlichkeit und Tiefe (Abb. 104). Hervorzuheben ist seine Tätigkeit für den Holzschnitt, vor allem seine Mitwirkung bei der Illustration des Theuerdank. Vornehmlich für die Buchillustration war auch der durch das schmuckreiche architektonische Beiwerk anziehende Hans Springinklee tätig, von dem wir erfahren, daß er „war bei Albrecht Dürer im

Abb. 102. Dürer, Paulus und Markus. München, Pinakothek. (S. 138 f.)

Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reißen berühmt ward". Von seinen Malereien in der Burg war schon die Rede. Mit Hans Springinklee verwandt ist der durch geschmackvolle Ornamentik erfreuende Zeichner für den Holzschnitt Erhard Schön[106]). Unter den zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Malern erscheint der mehrfach genannte Jacopo de'

Abb. 103. Dürer, Kopf eines alten Mannes. (S. 138)
Pinselzeichnung in der Albertina in Wien.

Barbari gen. Jacob Walch, auf den Dürer so große Stücke hielt, der aber ebenso sehr Empfangender wie Gebender war. Mehr als Dürer ist der aus Kulmbach stammende und darnach Hans von Kulmbach benannte Hans Sueß[107]), „der sein Lehrjung gewesen" von ihm beeinflußt worden, doch dankt er daß Beste Dürer, in dessen Werkstatt er später tätig war, und mit dem ihn eine innige Freundschaft verband. Die Hauptschöpfungen seiner durch weiche und anmutige Formen und ein

harmonisch gestimmtes Kolorit ausgezeichneten Kunst besitzt Krakau, wo er von 1514 bis 1518 tätig war. Nach einer flotten Handzeichnung Dürers schuf er im Jahre 1513 den neuerdings vortrefflich restaurierten, an die venetianische Kunst anklingenden, schön gestimmten Tucheraltar in der Sebalduskirche in Nürnberg, mit der von Heiligen und lieblichen musizierenden Engeln umgebenen Madonna. Bezeichnend für seine künstlerische Art sind die schönen Gestalten der heiligen Ärzte Cosmas und Damian im Germanischen Museum (Abb. 105). Zu seinen Hauptwerken gehört die schöne Anbetung der Könige in Berlin. Gegen diesen im Jahre 1520 verstorbenen feinsinnigen Meister kommt der im Jahre 1490 geborene ganz unselbständige Bruder Dürers, Hans Dürer, der bei der Ausführung des Helleraltares beteiligt war und eine Reihe der das Gebetbuch Kaiser Maximilians schmückenden Handzeichnungen geliefert hat, kaum in Betracht. Nach dem Tode seines Bruders trat er in polnische Dienste, wo wir ihn noch im Jahre 1538 antreffen.

Abb. 104. Hans Leonhard Schäufelein, Christus am Kreuze. German. Mus. (S. 143)

Im Jahre 1524 standen in Nürnberg vor Gericht und wurden wegen Verbreitung atheistischer Anschauungen und sozialistischer Ideen der Stadt verwiesen „drei gottlose Maler", mannhafte Gesellen, welche eintraten für ihre Überzeugung und kein Wort von dem was sie behauptet hatten,

zurücknahmen. Es waren die drei jüngeren Dürerschüler, Georg Penz und die Gebrüder Beham, die als Maler und Kupferstecher tätig, des kleinen Formates ihrer Stiche wegen, im Verein mit einigen anderen als Kleinmeister bezeichnet werden.[108] Georg Penz (geboren wahrscheinlich 1500) und Hans Sebald Beham (geb. 1500) kehrten nach Nürnberg zurück, Barthel Beham (geb. 1502), der bedeutendste von den dreien aber trat, nachdem er eine zeitlang in Rom in der Werkstatt des Kupferstechers Marcanton tätig gewesen war, in herzoglich bayerische Dienste. Penz[109] war vornehmlich Bildnismaler und erfreut in seinen Bildnissen durch eine das Wesentliche betonende, aber auch das Beiwerk mit Liebe behandelnde freie Darstellung (Abb. 106), außerdem war er ein gewandter, in der Perspektive wohlerfahrener Freskomaler, der wahrscheinlich die Wandgemälde im Rathause nach Dürers Entwürfen ausgeführt hat. In seinen stark von der römischen Kunst beeinflußten biblischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen erscheint er manieriert. Auch seine Kupferstiche verraten deutlich das immer stärker hervortretende Bemühen des Meisters, sich die italienische Formensprache zu eigen zu machen. Von Zeit zu Zeit aber bricht sich sein deutsches Naturell Bahn. Nicht unwahrscheinlich

Abb. 105. Hans von Kulmbach, Die Heil. Cosmas und Damian. German. Mus. (S. 145)
Phot. von Höfle.

ie Behauptung, daß der unter anderem durch eine Reihe anmutiger Ornament-
bekannte Monogrammist J. B. mit ihm identisch sei[110]). Zäher als Penz
der derbknochige Hans Sebald Beham[111]) an der heimischen Art fest, zumal in
n Holzschnitten. Gerne schildert er in der Art der späteren Niederländer das
n und Treiben des Volkes (Abb. 107). Dabei erinnert er zuweilen an Hans
s, zu dessen Illustratoren er gehört. Aber auch ihn nahm der Formenadel
talienischen Kunst gefangen und wandelte seine Formensprache, was sich schon
er Holzschnittfolge der
metengötter bemerkbar
t, vor allem aber in
n, Mythologisches, Bib-
s und Allegorisches mit
zerordentlicher Feinheit
ellenden, kleinen Kupfer-
n hervortritt. Von be-
rem Reize sind seine, von
n hochentwickelten Schön-
sinn zeugenden Orna-
stiche, anmutige Zier-
n und geschmackvolle
agen für Goldschmiede
. 108). Nicht weniger
500 Holzschnitte und
Kupferstiche rühren von
her. Gemälde sind nicht
ihm bekannt, doch besitzt
Louvre eine von ihm mit
komponierten und auf
zierlichste durchgeführten
tellungen aus der David-
Bathseba-Erzählung be-
e Tischplatte, die ihn
ervorragenden Miniatur-
r kennzeichnen. Als

Abb. 106. Georg Penz, Bildnis des österreichischen Feld-
hauptmannes Sebald Schirmer. Germ. Mus. (S. 146)
Phot. von Müller.

e versah er im Verein mit Niklas Glockendon ein in Aschaffenburg bewahrtes
tbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg mit einer Reihe zeichnerisch
koloristisch vorzüglich durchgeführter Malereien.

Ein Maler großen Stiles, dem es die Schönheit der italienischen Kunst und
Antike gewaltig angetan hat, der aber durch ein sicheres Naturgefühl und
angeborenen Sinn für edlen Rhythmus und schönen Linienfluß vor Manieris-
bewahrt blieb, war Barthel Beham, der 1502 geboren, auf seiner zweiten
ienreise im Jahre 1540 starb. Seine Bilder, unter denen mit ihrer reichen
nischen Palastarchitektur die Kreuzfindung in München hervorragt, zeigen eine

wunderbare Verschmelzung Dürerscher und oberitalienischer Elemente. Ein großer freier Zug geht durch seine lebensvollen Bildnisse, unter denen die mit großer Sorgfalt in Kupfer gestochenen hervorragen. In seinen, Biblisches, Mythologisches, Historisches und Allegorisches aufweisenden, kleinen Kupferstichen kommt er der Antike oft merkwürdig nahe, ohne ihr bloßer Nachahmer zu sein (Abb. 110). Sein ausgesprochener Schönheitssinn kommt hauptsächlich in seinen unvergleichlichen Ornamentstichen zur Geltung, in denen die bezauberndsten Putten ihr munteres Wesen treiben. Solche beleben auch die prächtigen

Abb. 107. Hans Sebald Beham, Bauerntanz. Kupferstich. (S. 147)

Abb. 108. Hans Sebald Beham, Ornamentstich. (S. 147)

Abb. 109. Heinrich Aldegrever, Ornamentstich.

Ornamentstiche des vielseitigen westfälischen Meisters Heinrich Aldegrever[112]), dessen Kunst tief in der Dürerschen wurzelt. Ob er in Nürnberg unter Dürer arbeitete, wissen wir nicht. Unter seinen durch ein kräftiges Blattwerk gekennzeichneten Ornamentstichen kommen viele anziehende Entwürfe zu Goldschmiedegegenständen vor (Abb. 109).

Neben Hans Sebald Beham lernten wir als tüchtigen Miniaturmaler den Illuminisſten Niklas Glockendon kennen. Er war der Sohn des vielbeschäftigten Briefmalers und Illuminisſten Georg Glockendon, der „seine Söhne und Töchter dazu hielt, daß sie täglich dem

Illuminieren und Briefmalen hart mußten obsitzen" und hatte zwölf Söhne die er alle für die Kunst erzog.[118]) Seine, eine starke Anlehnung an Dürer zeigenden Hauptwerke finden sich in Nürnberg, Aschaffenburg und Wolfenbüttel, von seinem Bruder Albrecht besitzt Berlin einen schönen Kalender mit Monatsbildern. Ein beliebter Illuminist war auch der als Wappenzeichner gerühmte Jakob Elsner, von dem die Lorenzkirche ein unter dem Namen „Gänsebuch" bekanntes großes Missale besitzt.[114]) Niklas Glockendon war auch ein geschickter Holzschneider. Als solche sind außerdem namhaft zu machen der volkstümliche Briefmaler Nikolaus Meldemann und der als Sachsillustrator bemerkenswerte begabte Dürerschüler Hans Guldenmundt, der als Briefmaler, Formschneider und Buchdrucker genannt wird. Ein besonderes Verdienst um die Vervollkommnung der Xylographie hatte der vornehmlich für Dürer tätige Hieronymus Andreä, der wie keiner vor ihm Lettern „so rein und gerecht in Holz geschnitten hat". So berichtet Johann Neudörfer[115]), der wackere Schreib- und Rechenmeister von Nürnberg, der Meister und Begründer der neuen Schönschreibkunst, der für die deutsche Schrift die zur allgemeinen Geltung gelangten Formen fand und mit seinen anmutigen kalligraphischen Schnörkeln Schule machte, bis unter dem Schnörkelgeschlinge die Buchstabenkörper verschwanden.

Abb. 110. Barthel Beham, Reiterschlacht. Kupferstich.

Abb. 111. Peter Flötner, Plaketten mit Putten. Bayer. Gewerbemuseum, Nürnberg (S. 157)
Phot. von M. Eberlein.

9. Das Kunstgewerbe im 16. Jahrhundert und die Malerei und Plastik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Mit der Malerei und Plastik blühte auch das Kunsthandwerk auf, aber während jene nach dem Tode der Großmeister bald zu welken begannen, erhielt sich dieses seine Triebkraft bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein. Es war, wie wenn der ganze künstlerische Sinn jener Tage auf das Dekorative gerichtet war und seine Aufgabe allein darin erblickte, durch schmuckvolle Gestaltung der dem täglichen Leben dienenden Dinge die Daseinsfreude zu erhöhen. Unabsehbar ist die Schar der hier in allen Zweigen des Kunsthandwerks tätigen Meister und bewunderungswürdig das durchschnittliche Maß ihres kunsttechnischen Könnens. Die vor einigen Jahren von Theodor Hampe herausgegebenen Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen das Jahr 1633[116]) zeigen am deutlichsten was in jenen Tagen für Nürnberg das Kunsthandwerk bedeutet hat.

Früh gelangte die Glasmalerei, deren aus dem 14. Jahrhundert stammende Schöpfungen wir schon kurz erwähnt haben, zur Blüte. Eine Prachtleistung ersten Ranges ist das schön gezeichnete farbensatte Volkamersche Fenster zu St. Lorenz vom Jahre 1493 mit der Darstellung der Wurzel Jesse (Abb. 112). Ungefähr derselben Zeit gehört das von der gleichen Familie gestiftete Fenster auf der südlichen Chorseite von St. Sebald mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi an. Durch Leuchtkraft der Farben zeichnet sich wie diese auch das im gleichen Chor befindliche Bamberger Fenster mit seinen schönen Heiligenfiguren, darunter das Kaiserpaar Heinrich und Kunigunde, aus. Sein Meister war der Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer[117]), während jene beiden Fenster vielleicht frühere Arbeiten des Veit Hirschvogel oder Hirsvogel (1461—1525) sind, der im Verein mit seinem Sohne Veit der Nürnberger Glasmalerei ihre Vollendung gab. Ohne Zweifel sind die nach Entwürfen Dürers für die Landauerbrüderkapelle ausgeführten, heute im

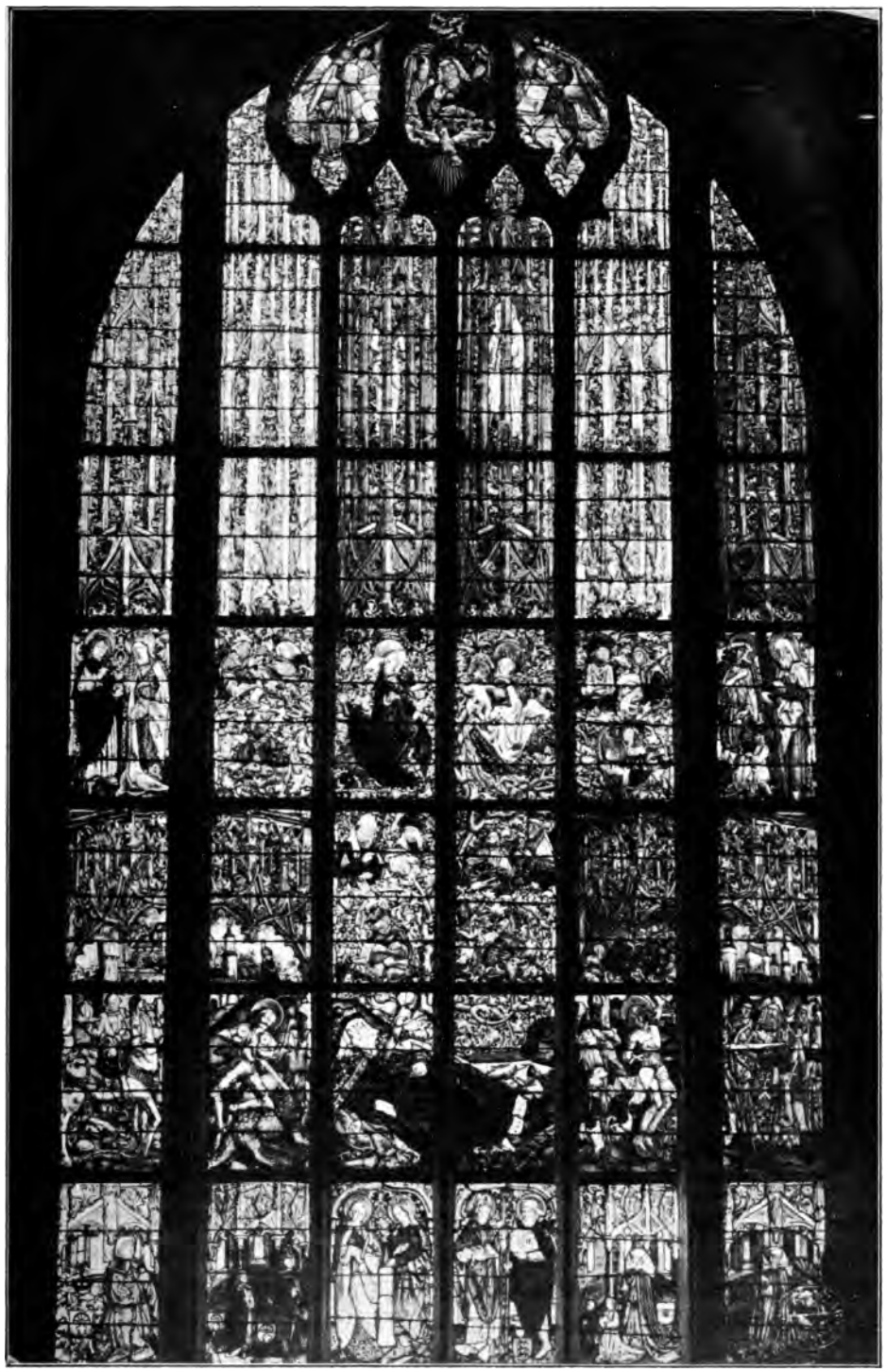

Abb. 112. Das Volkamersche Fenster im Chor der Lorenzkirche.
Phot. von Müller.

Kunstgewerbemuseum in Berlin bewahrten Glasmalereien Arbeiten dieser Werkstatt[118]), aus der im Jahre 1514 das von Kaiser Maximilian gestiftete Maximiliansfenster im Chor von St. Sebald und im darauffolgenden Jahre zwei weitere Fenster dieses Chores hervorgegangen sind: das durch eine großartige Architektur, edel gezeichnete Gestalten und anmutige Ornamente ausgezeichnete, sehr wahrscheinlich auf einen Entwurf Dürers zurückgehende Pfinzingsche Fenster und das durch seine kernig

Abb. 113. Augustin Hirschvogel (?), Kachelofen in der Burg.
Phot. von F. Schmidt.

gezeichneten Gestalten des brandenburgischen Markgrafen Friedrich und seiner Familie überraschende Markgrafenfenster, dessen Entwurf von Hans von Kulmbach stammt. Starke Anklänge an Dürer zeigen auch die klar komponierten kleinen Glasmalereien, welche die Hirschvogelsche Werkstatt im Jahre 1520 für die Rochuskapelle ausführte.

Das bedeutendste Glied dieser Familie war ohne Zweifel Augustin Hirschvogel[119]), von dem Neudörfer bemerkt, er sei „dem Vater und Bruder in der Kunst überlegen, dann er eine sonderliche Tuschierung im Glasmalen erfand". Sein

Geburtsjahr iſt unbekannt. Seine Vielſeitigkeit war erſtaunlich. In der Emailmalerei, die er wie auch ſein Bruder betrieb „war ſeiner Zeit keiner über ihm". Von dem Wunſche beſeelt, die venetianiſche Glasmacherkunſt in Nürnberg einzubürgern, machte er ſich von Nürnberg nach Venedig auf. Er ſcheint aber nur bis Laibach gekommen zu ſein, wo er von 1546 bis 1541 nachweisbar iſt. Mit Eifer betrieb er in Nürnberg die Kunſttöpferei und ſchuf „Oefen, Krüg und Bilder auf antiquitätiſche Art, als wären ſie von Metall goſſen". Eine Arbeit von ihm beſitzen wir wahrſcheinlich in einem in der Burg bewahrten grünglaſierten Kachelofen mit außergewöhnlich klar und rein modellierten Ornamenten im italieniſchen Geſchmack (Abb. 113). Die Burg beſitzt außerdem eine Reihe prachtvoller Öfen, die im Verein mit denen des Germaniſchen Muſeums einen vortrefflichen Überblick über die in Nürnberg zu hoher Blüte gebrachte Ofentöpferei vom 16. bis 18. Jahrhundert ermöglicht.

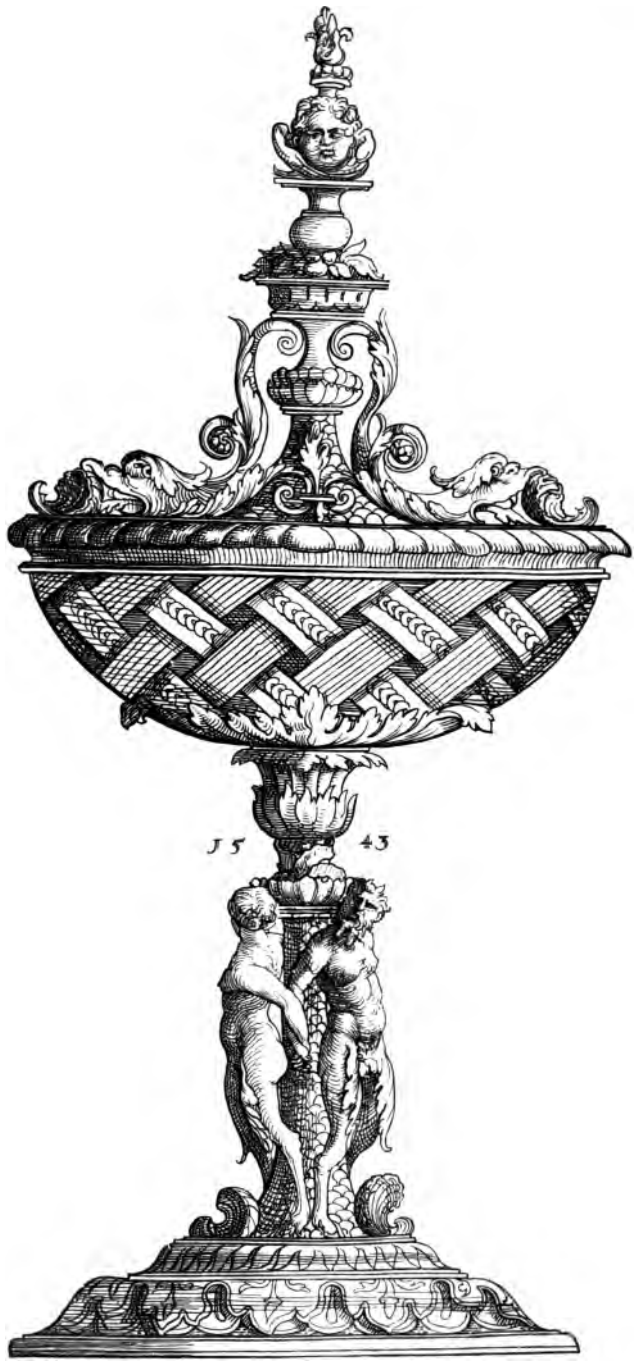

Abb. 114. Auguſtin Hirſchvogel, Gefäßentwurf. Radierung. (S. 151)

Im Gegenſatz zu der die Malerei bevorzugenden Schweizer Ofenkunſt verwendeten die Nürnberger lieber den mit Vorliebe grün glaſierten plaſtiſchen Schmuck, mit dem ſich zuweilen zu reichſter Wirkung bunte Emaillierung und Vergoldung verband [120]).

Die sogenannten Hirschvogelkrüge (Abb. 114), eine mit freimodellierten und gepreßten Auflagen geschmückte derbe Gattung buntglasierter großer Tongefäße rührt nicht von ihm her. Ihre Form, Ausstattung und Ausführung widerspricht nicht nur seiner künstlerischen Art im allgemeinen, sondern auch den von ihm als Vorlagen für Töpfer und Goldschmiede radierten Gefäßen. Als Verfertiger solcher Stücke wird uns um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Nürnberg ein Kunsttöpfer Paul Preuning genannt.[121] — In seinen z. T. sehr phantastischen Entwürfen, in denen er der Kunst Italiens huldigt, lernen wir Hirschvogel als gewandten Radierer kennen. Als solcher schuf er auch eine Reihe mit großer Freiheit und Leichtigkeit gezeichneter Landschaften, die von einem ausgesprochen malerischen Sinn zeugen. Hierin ist ihm der tüchtige Hans Sebald Lautensack verwandt, der im Jahre 1552 den schönen Prospekt der Stadt Nürnberg schuf[122]. Fünf Jahre vorher hatte Hirschvogel einen solchen von der Stadt Wien herausgegeben, wo er seit 1543 als Mathematiker, Kartenzeichner, Astronom und Radierer bis zu seinem um 1552 erfolgten Tode tätig war. Seine Bedeutung für die Nürnberger Kunst liegt in der Förderung, die er dem Kunsthandwerk zuteil werden ließ. Es bedurfte solcher künstlerisch veranlagter und zugleich in der Theorie und Technik wohlerfahrener Meister, um das Handwerk auf die künstlerische Höhe emporzuführen, auf der wir es gegen Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg finden.

Wie in der durch Augustin Hirschvogel so energisch geförderten Ofentöpferei, so beginnt es nun, sich in allen Zweigen des Kunsthandwerks zu regen. Kein Handwerk wollte hinter dem anderen zurückbleiben, eines suchte vielmehr das andere in Bezug auf Schönheit und Reichtum des Schmucks zu überbieten. — Wie heute, so waren auch damals Künstler und Handwerker durchaus nicht immer eine Person, sondern war es Sache ganz besonderer phantasiebegabter Meister, für die verschiedenen Handwerke Entwürfe zu schaffen. Wir haben von den kunstgewerblichen Entwürfen Dürers gesprochen, wissen, welche umfassende Tätigkeit Holbein auf diesem Gebiete entfaltet hat und machten bei den Kleinmeistern die Beobachtung, daß diese sich nicht mit dem bloßen Entwurf von schmucken Ornamenten und kunstgewerblichen Dingen begnügten, sondern auch dafür Sorge trugen, diese durch den Kupferstich zu verbreiten. Schon Schongauer hatte sich dieses Mittels zu demselben Zwecke bedient.

Durch Peter Flötner[123], der mit dem Schönheitssinn eines Holbein eine seltene technische Vielseitigkeit verband, sollte auch der Holzschnitt in den Dienst dieser Bewegung gestellt werden. Er konnte sich dieses Mittels bedienen, weil er selbst den Schnitt besorgte. Eine frühere Zeit wußte von diesem Meister nicht viel mehr, als daß er an einem Kirschkern „113 veränderliche Angesichter von Manns und Weibs Personen" ausgeschnitzt habe und bewunderte in den Sammlungen seine zierlichen Kleinschnitzereien. Heute kennen wir ihn als einen der bedeutendsten Künstler, die Nürnberg besessen hat und zählen ihn zu den ersten Meistern der Renaissance. Am 1. Oktober 1522 ist er aus Ansbach, wo neuerdings einige Arbeiten mit ihm in Verbindung gebracht worden sind, nach Nürnberg gekommen. Wann und wo er geboren ist, steht nicht fest. Daß er Schweizer von Geburt war, kann vermutungs-

weise ausgesprochen werden.[124]) Verschiedene Handzeichnungen weisen darauf hin, daß er an der Ausstattung der Fuggerkapelle der St. Annakirche in Augsburg beteiligt war, ohne daß damit ein längerer Aufenthalt des Meisters in dieser Stadt angenommen und die neuerdings wahrscheinlich gemachte Tätigkeit Loy Herings in jener Kapelle abgelehnt werden müßte.[125]) In Nürnberg ist er geblieben und 1546 nach arbeitsreichem Leben gestorben. Alle Zweige des Kunsthandwerks hat er durch sein Vorbild und seine gezeichneten und plastischen Vorbilder befruchtet und in die rechten zeitgemäßen Bahnen gelenkt. Die von ihm geschaffene ornamentale Formenwelt zeigt uns den deutschen Renaissance-Stil auf klassischer Höhe. Das Gotische ist völlig abgestreift, nicht aber, und das ist eben das Wunderbare und Anziehende seiner Kunst, die deutsche Art. Gehören die Formenelemente, deren er sich bedient, auch Italien an, deren Kunst er ganz in sich aufgenommen hat, so verleugnet er doch nie sein deutsches Naturell. Die heimische kraftvolle Art und die Anmut Italiens sind in seinen Werken zu wunderbarer Einheit verschmolzen. Eine Besonderheit in seiner Ornamentik ist die Maureske, jene über Italien aus dem Orient in die deutsche Kunst eingeführte arabeske Linearverschlingung, für welche Dürer in seinen „Knoten" bezeichnende Beispiele schuf, und welche neben der Groteske und dem Rollwerk den Charakter des deutschen Renaissanceornaments bestimmt hat. Sie dem heimischen Empfinden nahe gebracht, gleichsam in die deutsche Formensprache übersetzt und populär gemacht zu haben, ist Flötners Verdienst (Abb. 115). Nicht weniger als 40 Blatt finden sich unter seinen Holzschnitten, in denen das Thema der Maureske in der phantasievollsten Weise variiert ist. Sie sind zwei Jahre nach seinem Tode bei Wissenbach in Zürich erschienen. Außerdem weisen seine Holzschnitte, abgesehen von den figürlichen Blättern, unter denen die Landsknechtsserien von besonderem Reize sind, anziehende

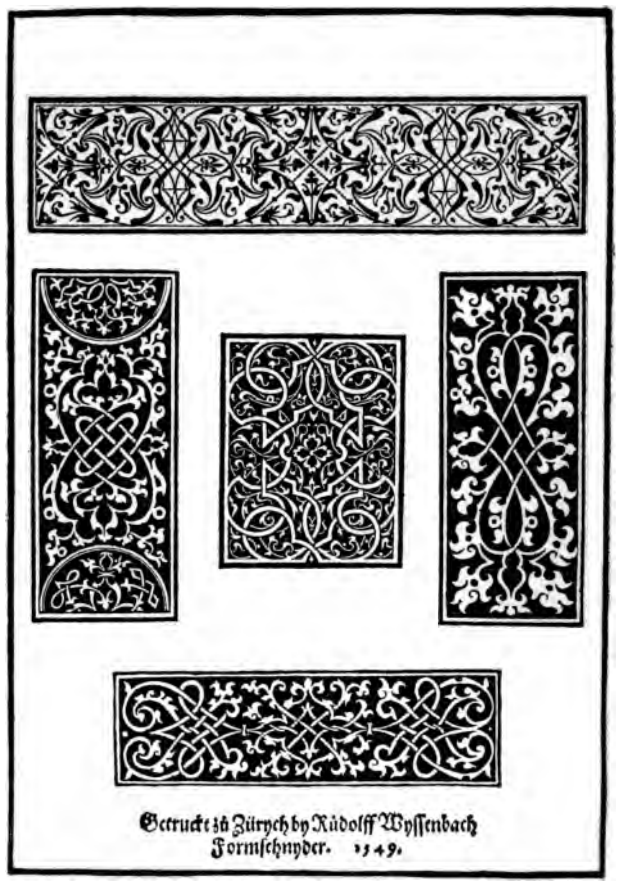

Abb. 115. Peter Flötner, Maureskeu.

kunstgewerbliche und architektonische Vorlagen auf, wie Bettladen (Abb. 116), Pokale, reich verzierte Türen und Säulenteile. In der auf der hier abgebildeten Bettlade sitzenden bärtigen Gestalt scheint er sich selbst dargestellt zu haben. Ergänzt wird diese Serie durch eine in jüngster Zeit durch die wertvollen Entdeckungen Haupts um viele Blätter vermehrte Reihe von Handzeichnungen mit prächtigen Entwürfen zu Goldschmiedearbeiten, Architekturteilen, Orgeln, Möbeln und Geräten aller Art, einem Sessel, einer Orgel, einer Dolchscheide, einer Uhr usw. Eine umfassende xylographische Tätigkeit entwickelte er bei der Illustration der von Rivius besorgten

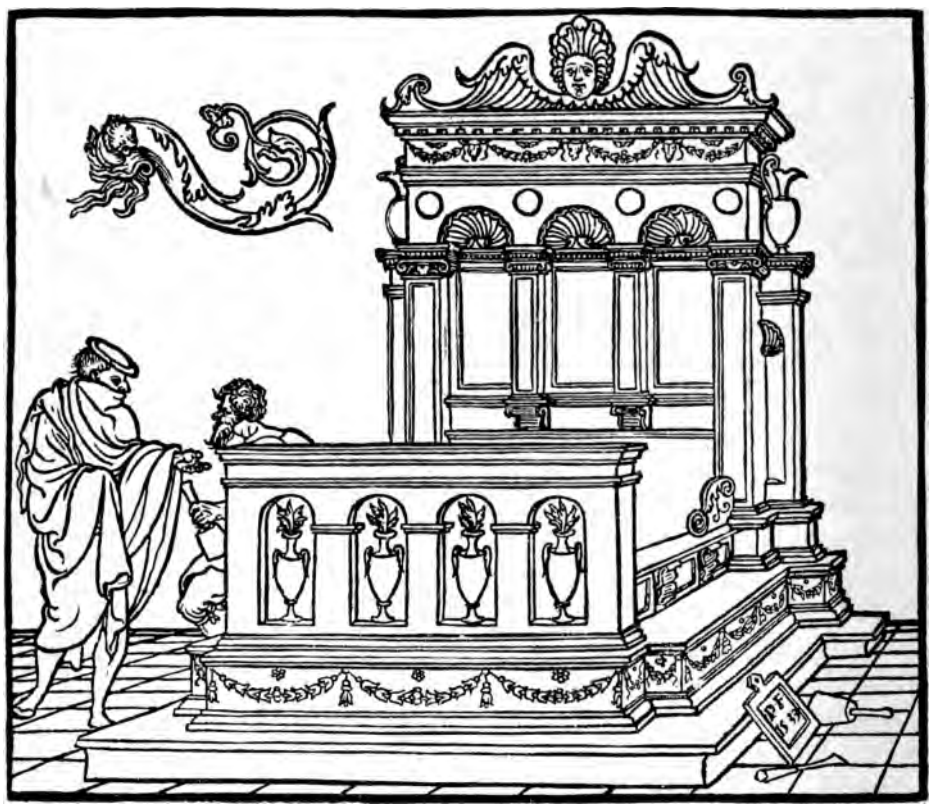

Abb. 116. Peter Flötner, Entwurf zu einer Bettlade. Holzschnitt.

zehnbändigen deutschen Vitruvausgabe. Er beschränkte sich aber nicht auf die graphische Vervielfältigung seiner für das Kunsthandwerk geschaffenen Entwürfe, sondern machte auch die Plastik seinen Zwecken dienstbar. „Seine Lust aber in täglicher Arbeit war in weißem Stein zu schneiden, das waren aber nichts anders dann Historien, den Goldschmiden zum Treiben und Gießen, damit sie ihre Arbeit bekleideten (geordnet)". Flötner war von Haus aus Plastiker und hatte, wie schon aus der Kirschkernnotiz erhellt, eine besondere Begabung für die Kleinschnitzerei. Seine Lieblingsmaterialien waren der Buchsbaum und der Kelheimer Stein. Aber nicht seine Originalschnitzereien dienten den Handwerkern, von denen außer den Goldschmieden die Zinngießer, Töpfer, Elfenbeinarbeiter, Holzschnitzer und Stein-

bildhauer bei ihm wichtige Anleihen machten, als Vorlagen, sondern nach diesen gefertigte Bleiabgüsse, sogen. Plaketten, welche die gleiche Mission hatten wie die Ornamentstiche, nur daß sie durchweg figürliche Darstellungen meist allegorischen Inhalts zeigen. Von besonderer Schönheit sind seine allegorischen Einzelgestalten und Putten (Abb. 111). Daneben

erscheint er als vielbeschäftigter Medailleur, dessen mit wunderbarer Sicherheit und Einfachheit durchgeführte Porträtmedaillen in Deutschland nicht ihresgleichen haben. Glücklicherweise haben sich auch einige seiner in Holz und Stein ausgeführten Originalmodelle als Zeugen seines erstaunlichen technischen Geschicks erhalten (Abb. 117/118). Dazu kommen die unver-

Abb. 117/118. Peter Flötner. In Holz geschnitzte Goldschmiedemodelle. Germ. Museum. Phot. von Müller.

gleichlichen Schnitzereien bacchischer Szenen an dem unlängst aus Holzschuherschem Besitz in Augsburg in das Germanische Museum gewanderten Kokosnußpokal, an dem auch die mit figürlichen und ornamentalen Motiven reich ausgestattete Silbermontierung das unleugbare Gepräge seiner Kunst trägt. Aber auch Werke größeren Umfangs besitzen wir von ihm, wie die aus einem Imhoffschen Hause stammende schöne Tür im Standesamtssaale des Nürnberger Rathauses und den prächtigen Mainzer Marktbrunnen vom Jahre 1526. Als seine Schöpfung ist der gläserne Saalbau des Heidelberger Schlosses angesprochen worden und manches spricht auch dafür, daß er am Entwurf des Otto Heinrichsbaues beteiligt war[126]). Sein architektonisches Hauptstück in Nürnberg ist der jüngst in den Besitz der Stadt Nürnberg übergegangene Hirschvogelsaal[127]), ein wohlgegliederter Saalbau aus dem Jahre 1534 mit schön profilierten und anmutig verzierten Gesimsen und reich ornamentierten Türfriesen (Abb. 119). Ein mit zierlichen Arabesken, köstlichen Puttenfriesen und einem stattlichen Wappen versehener Marmorkamin, eine Vertäfelung mit reichem Rankenfries und phantasiereichen Pilastern und ein vielleicht im Entwurf auch auf Flötner zurückgehendes Deckengemälde bilden die wichtigsten Schmuckstücke des hohen Saales.

Abb. 119. Peter Flötner. Tür am Hirschvogelsaal.
Aus: Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Biede.

Auch bei der Ausstattung des einige Häuser davon entfernten, in den Jahren 1534—1544 entstandenen Tucherschen Schlößchen hat Flötner wesentlichen Anteil gehabt. So erinnert das Chörlein des an französische Schloßbauten der Spätgotik gemahnenden Gebäudes ganz an die Flötnersche Art, die in den ornamentalen

Schnitzereien der Vertäfelung zweier Räume unverkennbar iſt. Der Annahme Haupts, nach der das ganze Tucherſchlößchen von ihm ſtammt, vermag ich mich nicht anzuſchließen. In der Baugeſchichte Nürnbergs nehmen dieſe beiden Häuſer eine beſondere Stellung ein. Als ganz eigenartige Schöpfung erſcheint der Hirſchvogelſaal, der ſich weſentlich von allem, was ſonſt die Renaiſſancebaukunſt in Nürnberg geſchaffen hat, unterſcheidet. Von der Gotik, an deren Formen dieſe bis in die Barockzeit hinein mit Zähigkeit feſtgehalten hat, iſt hier kein Hauch zu ſpüren, ſondern wie ſonſt, ſo hat ſich auch hier Peter Flötner als echter Jünger der italieniſchen Kunſt erwieſen, für deſſen Einpflanzung in den Nürnberger Boden er mehr als einer getan hat. Von dem ſpäter als Medailleur in Nürnberg tätigen Joachim Deſchler oder Teſchler, der ſeiner Bildniſſe wegen bei den Fürſten in hohem Anſehen ſtand, wiſſen wir, daß er zu ſeiner künſtleriſchen Ausbildung „mit Vergunſt ſeiner frommen Ehewirtin" zwei Jahre in Italien war. 1564 wurde er Hofbildhauer in Wien, wohin er etwa 1560 gewandert war und wo er 1571 geſtorben iſt.[128])

Abb. 120. Virgil Solis, Pokalentwurf. Kupferſtich.

Der Goldſchmiedekunſt, die ſchon durch Dürer und die Kleinmeiſter ſo mannigfache Anregungen empfangen hatten, und in deren Dienſt Peter Flötner wie ſeine Zeichenkunſt ſo auch in erſter Linie ſeine wunderbare Miniaturſchnitzkunſt geſtellt hatte, erſtand gegen Mitte des Jahrhunderts eine Reihe von Meiſtern, die es ſich angelegen ſein ließen, phantaſiereiche Entwürfe zu ſchaffen und durch den Kupferſtich zu vervielfältigen.[129]) Unter dieſen erſcheint als einer der begabteſten der ſeit 1540 tätige Virgil Solis[130]) deſſen Vielſeitigkeit aus der ſein Bildnis zierenden Unterſchrift: „zu · dienen · war · ich · gefliſſen · mit · mole · ſteche · illuminire · mit · reiſſe · ecze · vnd · viſiren ·" erhellt. Er beherrſchte den ganzen Formenkreis ſeiner Zeit und ſchöpfte wie aus Italien ſo auch aus franzöſiſchen und niederländiſchen Quellen. Obgleich der 1562 verſtorbene Meiſter nur ein Lebensalter von 48 Jahren erreichte, ſo hat er uns doch 800 Werke hinterlaſſen, die in Kupferſtiche und Holzſchnitt-Illuſtrationen zerfallen. Von den erſteren kommen in erſter Linie die, alle Techniken der Goldſchmiedekunſt berückſichtigenden Gefäßentwürfe in Betracht, die z. T. von auserleſenem Geſchmack ſind (Abb. 120). Seine teils von ihm ſelbſt prächtig kolorierten Bücherilluſtrationen ſind teils bibliſchen teils profanen Inhalts. So lieferte er unter anderm Illuſtrationen zu Virgil, Ovid und den Fabeln des Aeſop. Seine Arbeit als Bücherilluſtrator ſetzte der im Jahre 1563 in Zürich geborene rührige Joſt Amman[131]) fort, der von 1560 bis zu ſeinem im

Jahre 1591 erfolgten Tode in Nürnberg eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hat. Er lieferte Holzschnitt-Illustrationen für Bibeln, Erbauungsschriften, historische Werke, Chroniken, Rechtsbücher und poetische Werke, stattete Wappen- und Geschlechtsbücher mit Abbildungen aus, lieferte Trachtenbücher und stellte unter dem Titel „Eygentliche Beschreibung aller Stände auf Erden" in 132 Holzschnitten, welche Hans Sachs mit artigen Reimen versah, die Künste und Handwerke seiner Zeit dar (Abb. 121). Seine leicht und flott gezeichneten Blätter haben einen großen kulturgeschichtlichen Wert. Unter seinen Radierungen sind vor allem die Bildnisse bemerkenswert. Unter den Ornamentikern jener Tage ragt der 1611 verstorbene Hans Sibmacher[132]) hervor, der sich durch sein großes 5720 Wappen vereinigendes Wappenwerk (1605, zweite Auflage 1612, neue Auflage seit 1856 im Erscheinen begriffen) große Verdienste um die Heraldik erworben hat. Nicht nur gab er in einer Reihe radierter Blätter eine schöne Folge von Spitzen-, Näh- und Stickmustern heraus, sondern auch die Goldschmiedekunst wurde von ihm mit einer Folge kunstvoller Gefäßentwürfe bedacht. Eine ganze Reihe von Meistern, die zum Teil selbst die Goldschmiedekunst übten, wie Georg Wechter,[133]) Bernhard Zan, der Meister J. S., Paul Flint u. a. (Abb. 122) ist seit Ende der 70er Jahre auf diesem Gebiete tätig[134]). Ihre Blätter sind z. T. radiert, z. T. in der einfachen Technik des Punzenstichs bei dem zur Herstellung der punktierten Umrisse an Stelle des Grabstichels die Goldschmiedepunze verwendet wird, ausgeführt. Es sind die Fortsetzer des Virgil Solis und des unbekannten Meisters vom Jahre 1551, dessen mustergültige Gefäßentwürfe denen des Virgil Solis z. T. künstlerisch überlegen sind. Man hielt sie früher für Schöpfungen des berühmten Nürnberger Goldschmieds Wenzel Jamnitzer[135]), ist aber heute von dieser Ansicht abgekommen. Nur zwei Radierungen mit von Serlio beeinflußten Darstellungen antiker Triumphbogen sind von diesem bekannt[136]).

Abb. 121. Jost Amman, Kandelgießer aus dem Handwerkerbuch.

Wir hörten schon im 15. Jahrhundert von tüchtigen Meistern der Goldschmiedekunst[137]), fanden aber keine Werke, um uns von ihrer Kunst und Bedeutung eine Vorstellung zu machen. Weder von Hieronymus Holper, dem Meister und Schwiegervater Albrecht Dürers des Älteren, noch von diesem läßt sich eine Arbeit nachweisen. Etwas besser daran sind wir bei dem großen Sohn des letzteren. Die sieben Fälle Christi, die er als Goldschmiedslehrling getrieben haben soll, sind uns zwar nicht bekannt, aber dafür besitzen wir in seinen Stichen und Holzschnitten die besten Proben von Goldschmiedearbeiten, z. B. die Leuchter auf dem zweiten Blatt der

Apokalypſe und die Kronen auf den verſchiedenen Madonnendarſtellungen, und finden auch unter ſeinen Handzeichnungen Entwürfe zu Goldſchmiedegefäßen und Schmuckſtücken. Ob er, nachdem er die Goldſchmiedekunſt mit der Malerei vertauſcht hat, auch weiterhin als Kleinplaſtiker tätig geweſen iſt, ſteht nicht feſt. Mehr als früher iſt man heute zu dieſer Annahme geneigt.[188]) Auf jeden Fall geht eine Reihe Medaillen, Plaketten und Applikationsreliefs unmittelbar auf ſeinen Entwurf zurück, darunter die große Huldigungsmedaille, die die Stadt Nürnberg im Jahre 1521 zum Empfange Kaiſer Karls V. prägen ließ, der auf Friedrich II. von der Pfalz geprägte Reichsſtatthaltertaler und das aus Imhoffſchem Beſitz

Abb. 122. Paul Flint, Entwurf zu einer ſilbernen Kanne. Kupferſtich.

ſtammende Silberrelief vom Jahre 1509 mit der von rückwärts geſehenen nackten Frauengeſtalt. Das aus Solnhofer Stein geſchnittene Modell zu dieſem Relief beſitzt das South Kenſington-Muſeum in London. Wie auf die graphiſchen Kleinmeiſter ſo hat Dürer auch auf die Meiſter der Kleinplaſtik einen entſcheidenden Einfluß ausgeübt.

Als tüchtiger Silbertreibarbeiter, der „in den großen Werken der ſilbernen Bilder von ganzen Stücken zu treiben hoch berühmt geweſt" und auch den Kupferſtich pflegte, wird uns der Goldſchmied Albrecht Glim genannt, ein Freund Dürers, der in ſeinem Auftrage für die Prediger- oder Dominikanerkirche eine Kreuzabnahme malte, die vielleicht identiſch mit der Münchener Beweinung Chriſti iſt. Vielleicht

war er der Schöpfer der nach seinem künstlerischen Charakter auf Dürer weisenden vortrefflich getriebenen silbernen heiligen Bartholomäusstatuette in Wöhrd (Vorort von Nürnberg)[139]. Für diese kann aber auch Paulus Müller in Betracht kommen, der nach Hampe[116]) einer der bedeutendsten Nürnberger Goldschmiede um die Wende des 15. Jahrhunderts war und viele Aufträge für Friedrich den Weisen zu erledigen hatte. Ein anderer angesehener Silbertreibarbeiter jener Tage war der 1577 verstorbene Goldschmied Melchior Bayr, der im Jahre 1538 den in Silber getriebenen Altar des Königs Sigismund I. von Polen in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes ausgeführt hat. Die Entwürfe und Holzmodelle zu diesem Altarwerk schuf mit teilweiser Benutzung Dürerscher Blätter Peter Flötner. Die Modelle wurden dann von Labenwolf in Erz abgegossen und darüber führte Bayr seine Treibarbeit aus.

Weniger durch Gold- und Silberarbeiten, als durch seine Münzgravierungen hatte sich der 1514 gestorbene Goldschmied Hans Krug der Ältere einen Namen gemacht.[140]) Sowohl für den König von Ungarn als für den sächsischen Kurfürsten Friedrich hatte er Münzeisen zu liefern. Ein genialer Meister war sein vielseitiger Sohn Ludwig Krug, der neben Flötner als der tüchtigste Medailleur erscheint.[128]) In vielen Techniken erfahren, übte er auch mit seltenem Geschick die Silbertreibarbeit, sowie den Stein- und Eisenschnitt. Seine Kupferstiche zeigen außer Dürers Einfluß den des Lukas von Leyden. Nur vorübergehend hielt sich in den Jahren 1519 und 1520 der durch seine Porträtmedaillen Nürnberger Persönlichkeiten, darunter Melchior Pfinzing, bekannte Hans Schwarz auf.[141]) Hier sei auch des 1552 verstorbenen Wappen- und Siegelschneiders Daniel Engelhardt gedacht, von dem Dürer im Jahre 1526 aussagte, „er hätte in Welsch- und Deutschland keinen gewaltigeren und kunstreicheren Wappenschneider gesehen". —

Über sechshundert Meister der Goldschmiedekunst werden uns vom Ende des 15. Jahrhunderts bis Mitte des 17. Jahrhunderts in Nürnberg namhaft gemacht, und viele davon sind uns nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch Werke bekannt, weil die den Stücken eingeschlagenen Marken sichere Anhaltspunkte bieten. Das Rosenbergsche Werk[142]) führt nicht weniger als 114 der überwiegenden Mehrzahl dem 16. und 17. Jahrhundert angehörende Nürnberger Goldschmiede mit ihren Marken und Werken auf. Aber nur ein Name wird genannt, wenn von der Blüte nicht nur der Nürnberger, sondern überhaupt der deutschen Goldschmiedekunst die Rede ist: Wenzel Jamnitzer, der deutsche Cellini[143]). Im Jahre 1508 wahrscheinlich in Wien geboren, siedelte er im Jahre 1534 mit seinen Eltern und seinem Bruder Albrecht, der sein Gehülfe war, nach Nürnberg über, wo er 1556 Genannter des großen Rates und 1573 Mitglied des kleinen Rates wurde und 1585 hochgeehrt von Kaiser und Königen, die ihn ihren Hofgoldschmied nannten, starb. In seiner an der Kunst Italiens entwickelten Formensprache hat er viel mit Flötner und Solis gemein. Ein mit besonderer Vorliebe von ihm verwendetes Motiv ist der dorische Triglyphenfries mit Stierschädeln in den Metopenfeldern. Hier und in seinen Arabesken nehmen wir Flötnerschen Einfluß wahr. Meisterhaft modelliert sind seine durch malerischen Reiz der Gewand-

behandlung ausgezeichneten Figuren. Seine Spezialität, in der es ihm und seinem Bruder Albrecht keiner gleich tat, waren zierliche, über der Natur gemachte Silberabgüsse von Pflanzen und Tieren. Neudörfer, der die Vielseitigkeit der beiden rühmt und außer ihrer Kenntnis der Perspektive und geometrischen Zeichenkunst ihre Tüchtigkeit in der Bearbeitung von Gold und Silber, in der Wappen- und Siegelschneidekunst, in der Emaillierung und Silberätzung hervorhebt, schließt seine Lobpreisung mit der Bemerkung: „was sie aber von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden". Der in Rothschildschem Besitz in Paris befindliche großartige Tafelaufsatz (Abb. 123), den der Meister im Jahre 1546 um den Preis von 1325 fl. 14 Pfd. 10 Heller für den Rat der Stadt Nürnberg ausführte, aus deren Besitz das Stück im Jahre 1806 um den Silberwert in die Hände einer Nürnberger Familie überging (von ihr erwarb es Rothschild im Jahre 1882 um mehr als eine halbe Million Mark), beweist, daß der Chronist in keiner Weise übertrieben hat, denn mit erstaunlichem Geschick sind alle von ihm erwähnten Techniken hier gehandhabt. Vor allem finden wir hier jene feinen Naturabgüsse, die „also subtil und dünn sind, daß sie auch ein Anblasen wehig macht". Sie entsprießen dem den Sockel bildenden Felsenberg, umgeben Fuß und Rand der Schale, welche die auf jenem Berge stehende anmutige Frauengestalt gleich einer Karyatide mit Kopf und Händen trägt, und füllen die schmucke Vase, die mit fein gezeichneten Arabesken verziert, aus der Schale aufsteigt. Mit der Vergoldung verbindet sich zu reicher polychromer Wirkung Bemalung mit Lack- oder Emailfarben. Ein anderes Hauptwerk des Meisters ist der um 1570 im Auftrage Kaiser Maximilians II. entstandene, auf das reichste ornamentierte Pokal im Besitz des deutschen Kaisers. Von dem 3 m hohen Lustbrunnen, den er für den gleichen Auftraggeber schuf, haben sich leider nur einige in Erz gegossene Figuren erhalten, den Entwurf zu einem brunnenartigen Tafelaufsatz besitzt von ihm die Veste Koburg. Prachtstücke seiner durch Reichtum und Schönheit in gleicher Weise ausgezeichneten Kunst, in der sich mit wunderbarem Glanz die ganze Stimmung der lebensfrohen Renaissance spiegelt, bewahren von ihm das grüne Gewölbe in Dresden und die Schatzkammer in München. Sehr bezeichnend für seine Art und bemerkenswert wegen der Übereinstimmung der Ornamentmotive mit den beiden erwähnten Radierungen des Meisters ist die Dresdner Ebenholzkassette vom Jahre 1557. Sein Geschick als Graveur läßt das gleichfalls in Dresden bewahrte vergoldete Astrolabium erkennen. Als angesehener Goldschmied erscheint auch der 1563 in Nürnberg geborene und 1618 verstorbene Christoph Jamnitzer[144]), vielleicht ein Sohn Albrechts. Seine Arbeiten, darunter ein Tafelaufsatz in Gestalt eines mit kämpfenden Soldaten besetzten Elefanten, haben einen starken Zug ins Barocke. Ihn zeigen auch die zu Vorlagezwecken von ihm herausgegebenen Ornamente seines Groteskenbüchleins. Eine vorzügliche Arbeit bewahrt von ihm das Schweriner Museum in einem mit eglomisierten Glasmalereien anmutig geschmückten und reich montierten Deckelkrug.

Neben Wenzel Jamnitzer erscheint als angesehener Goldschmied der 1535 verstorbene Hans Lencker[145]), der sich durch Herausgabe zweier Werke über Perspektive

Abb. 123. Wenzel Jamnitzer, Tafelaufsatz. Paris, Rothschild. (S. 163)

einen Namen gemacht hat. Als Goldschmied bevorzugte er die polychrome Verzierung der Arbeiten mit eingelassenem translucidem Email. Einen in dieser Weise reichverzierten Einband eines Gebetbuches besitzt aus dem Jahre 1574 die Kgl. Hofbibliothek in München, ebenso geartete Arbeiten: zwei Tassen und ein Schreibzeug die Kgl. Schatzkammer daselbst, das letztere ein mit seinem Sohn Elias gemeinsam ausgeführtes Werk. Von Elias Lencker,[146]) einem der tüchtigsten Goldschmiede jener Tage, der sechs Jahre nach seinem Vater starb, stammt der im Germanischen Museum bewahrte Pokal der Nürnberger Schneiderinnung in Form eines Fingerhuts her. Die Familie Holzschuher in Augsburg besitzt von ihm einen Pokal von auserlesener Schönheit. Seine Hauptstücke aber sind das silbervergoldete Nähpult in Wien und die reichverzierte Kunstuhr im Kgl. historischen Museum in Dresden.

Außer dem genannten Jamnitzerschen Pokal besitzt der deutsche Kaiser noch ein zweites Pracht-

stück der Nürnberger Goldschmiedekunst: einen reich mit ornamentalen Zierraten versehenen, zugleich aber nach Art der gotischen Becher mit großen Buckeln besetzten Pokal, auf dessen Deckel Amor triumphierend einen Pfeil hochhält (Abb. 124). Sein Verfertiger ist der bis 1633 tätige Hans Petzold, der bei gotisierenden Tendenzen eine ins Barocke weisende überreiche Ornamentation hat. Seiner Kunst fehlt das bei allem Reichtum doch immer feine Ebenmaß der Jamnitzerschen Kunst, auch stehen seine Ornamente mit dem Körper seiner Gefäße meist nur in einem lockeren Zusammenhange.

Mit den Goldschmieden wetteiferten die übrigen Metallgewerbe und suchten es jenen an Schönheit und Zierlichkeit der Ornamente gleich zu tun. Vor allem war den Kupfertreibarbeitern daran gelegen, Arbeiten zu liefern, die, vergoldet, denen der Goldschmiede auf ein Haar glichen. Aber es bedurfte zu solcher Vergoldung eines besonderen Privilegs, wie es der berühmte, 1526 verstorbene Kupferschmied Sebastian Lindenast besaß, dem Kaiser Maximilian wegen seiner Geschicklichkeit das Kupfer zu bearbeiten, „als wäre es von Gold oder Silber getrieben", das Recht erteilte, „daß er seine Kupferarbeit vergulden und versilbern möcht", doch machten ihm die Goldschmiede mancherlei Schwierigkeiten, und es wurde ihm, um Täuschungen vorzubeugen, vorgeschrieben, „daß er an einem jeglichen derselben Stücke seiner Ebenteuer (Kunstwerke) einen Spiegel lasse einen Pfennig breit, daß derselbe wol sichtig ist". Leider besitzen

Abb. 124. Hans Petzold, Silbervergoldeter Pokal im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers.

wir keine von den kunstreichen Arbeiten dieses, wie uns Neudörfer berichtet, mit Kraft und Vischer eng befreundeten Mannes, denn die Reste des von ihm getriebenen Männleinlaufens an der Frauenkirche sind nicht geeignet, uns eine Vorstellung von seiner Kunst und Geschicklichkeit zu geben. Mit der Kupfertreibarbeit befaßte sich unter anderm auch „der in allen Dingen erfahrene" Hans Frey, der Schwiegervater Albrecht Dürers. „Er machte aus Kupfer allerlei Bilder, Manns- und Weibspersonen", die als Brunnenschmuck dienten. — Schön verzierte Wasserbutten, Stützen, Kannen und Kuchenformen haben sich als charakteristische Leistungen der Nürnberger Kupferschmiede erhalten. Einen noch größeren Anteil an der Ausstattung von Küche und Speisesaal hatten die Zinngießer, die schon 1285 in Nürnberg genannt werden. Eine wichtige Quelle zur Kenntnis des umfangreichen Arbeitsgebiets der Zinngießer, sowie ihrer Gebräuche und Schutzmaßregeln sind die Spruchgedichte, welche Hans Sachs zu ihrem Lobe gedichtet hat[147]). Auch die Zinngießer hatten den Ehrgeiz, Stücke von der Feinheit der Goldschmiedearbeiten zu liefern, wie aus der Charakterisierung des 1523 im dreiundachtzigsten Lebensjahre verstorbenen Kandelgießers Martin Harscher erhellt, „der einen solchen Fleiß fürgewandt, was ein jeder gemeiner Goldschmied von Silber gemacht hat, das hat er also rein von Zinn zuwegen gebracht". Leider hat sich von seinen Kandeln, Schüsseln, Tellern, Leuchtern, Becken, Gießkandeln, Hofbechern und Nagelleinen kein Stück erhalten. Auch von dem durch mancherlei Erfindungen bekannten Hans Lobsinger (1510—1570), der es verstanden haben soll „das Zien so weich wie Leimen zu machen, daraus zu formieren und darein zu drucken was er wollte, darauf aber wiederum solchem seine Härte zu geben", kennen wir keine Arbeit. Eine Besonderheit sind unter den Nürnberger Zinngüssen die in sogenannter Holzstockmanier geschmückten Schüsseln und Teller, deren Flachreliefs an Ätzungen erinnern, aber wie die Rundreliefs durch Guß hergestellt sind. Der Hauptmeister dieser Gattung war der 1583 verstorbene Nikolaus Horchheimer.[148]) Wie dieser so ist uns auch der 1560 in Basel geborene Kaspar Enderlein, der 1584 nach Nürnberg kam und hier im Jahre 1633 starb, durch eine Reihe von Werke bekannt. Sie sind das Schönste, was der Nürnberger Zinnguß geschaffen hat, ja sie stellen im Verein mit den Schöpfungen des in Monbéliard als Münzgraveur, Medaillenschneider und Zinngießer tätigen François Briot die Blüte der Zinngießerei überhaupt dar. Auch Enderlein war nicht nur Gießer, sondern schnitt selbst in Kelheimer Stein die Formen zu den mit figürlichen Darstellungen, sowie mit Arabesken, Grotesken und Kartuschenwerk auf das reichste und geschmackvollste verzierten Arbeiten. Dabei bediente er sich vielfach fremder Vorbilder. So ist sein Hauptwerk, die in mehreren Varianten vorkommende Temperantiaschale (Abb. 125), die nur unbedeutende Abweichungen zeigende Wiederholung einer Briotschen Arbeit. Die Schale zeigt in der Mitte die Gestalt der Temperantia, ringsherum in schönen Kartuschen die vier Elemente und am Rande in acht umrahmten Feldern die Minerva und die sieben freien Künste. Eine so geartete Schüssel ist auch die im Germanischen Museum bewahrte Taufschüssel der Lorenzkirche, nur daß hier in der Mitte an Stelle der Temperantia die Madonna mit

dem Kinde erscheint. Auf der dazu gehörenden Kanne sind zwischen den ornamentalen Zierraten Felder mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten und der vier Weltteile ausgespart. — Die Arbeiten der beiden Meister zeichnen sich durch besondere Feinheit und Schärfe des Gusses aus. Die frühere Annahme, daß die von ihnen verwendeten Formen eigentlich für Goldschmiedearbeiten bestimmt waren, ist hinfällig, vielmehr sind sie von vornherein für den Zinnguß gedacht und gemacht

Abb. 125. Kaspar Enderlein, Temperantiaschale.
Nach Demiani, Das Edelzinn (Hiersemann, Leipzig).

worden. Formschneider und Gießer waren eben eine und dieselbe Person. — Außer den, Luxuszwecken dienenden Edelzinnarbeiten schuf Enderlein auch gewöhnliche Gebrauchsgegenstände, so soll er der erste gewesen sein, der Hängeleuchter aus Zinn gegossen hat. — Schaustücke, in denen außer meist ziemlich primitiv gezeichneten figürlichen Darstellungen — das Lieblingsmotiv ist Adam und Eva — hauptsächlich korrumpierte Inschriften als Schmuckmittel dienen, lieferten außer einfachen Gebrauchsstücken die 1373 zuerst in Nürnberg genannten Beckschlager[149]), welche mit

Hilfe von Treib-, Dreh- und Druckarbeit die großen Messingbecken herstellten, die seit dem 15. Jahrhundert einen wichtigen Nürnberger Ausfuhrartikel bildeten, bis im 17. Jahrhundert die Kunst verfiel.

Im Wetteifer mit den Gold- und Silberschmieden waren auch die in Treibarbeit, Eisenschnitt und Ätzmalerei wohlerfahrenen Plattner oder Harnischmacher[149]) tätig, deren Arbeiten neben denen der Augsburger Meister von aller Welt begehrt wurden. Schon im 14. Jahrhundert blühte diese Kunst hier auf, nun entfaltete sie sich zur vollsten Pracht. Die Arsenale und Museen sind reich an kunstvoll getriebenen, gravierten und geätzten Rüstungen, Helmen und Schilden Nürnberger Ursprungs (Abb. 126). Die ganze Formenwelt des Nürnberger Ornamentstichs und die Flötnerschen Maureskeu finden wir hier wieder, in Verbindung mit flott gezeichneten und geschickt getriebenen und geschnittenen figürlichen Darstellungen (Abb. 127). Eingeschlagene Marken verraten uns von vielen Stücken die Meister. Eines besonderen Rufes erfreute sich unter diesen der 1503 verstorbene Hans Grünewaldt, der Besitzer des sogen. Pilatushauses, das als Handwerksinsignie einen an der Ecke aufgestellten geharnischten Mann (St. Georg) zeigt (die am Hause angebrachte Figur ist eine Kopie, das Original besitzt das Germanische Museum). Gerühmt werden auch sein 1539 verstorbener Schwiegersohn Wilhelm von Worms d. ä., sowie sein ältester Sohn, der als Plattner Karls V. aufgeführt wird. Auch der Schwiegersohn Wilhelms von Worms, Valentin Siebenbürger, tat sich auf diesem Gebiete hervor. Der tüchtigste von allen muß aber nach dem Ausspruche des Festungsbaumeisters Fazuni, der im Jahre 1538 die große Burgbastei anlegte, der leider dem Trunk ergebene Georg Hartlieb gewesen sein, wenn nicht der 1567 verstorbene Kunz Lochner ihm überlegen war, der vom Kaiser ein festes Jahresgehalt bezog, und von dessen eiserner Treibarbeit besonders bemerkt wird, daß sie „der Arbeit so von Silber gemacht, gleichen tut". Wie viel es für die Nürnberger Plattner zu tun gab, erhellt aus einer kaiserlichen Bestellung aus dem Jahre 1605 nach der sie binnen drei Monaten 400 Schilde und ebenso viele ungarische Hauben zu liefern hatten. Die Plattner aber waren nicht die einzigen Nürnberger Eisenkünstler, welche Weltruhm genossen. Vielmehr mußten sie diesen mit den gewiegten Schlossern und Kunstschmieden teilen, welche die reichen Gitterungen für Türen und Fenster, zum Abschluß der Kirchenvorhallen und zur Umkränzung der Brunnen auszuführen hatten, aus deren Werkstätten ferner kunstvoll verzierte Tür- uud Kastenbeschläge, phantasievolle Türklopfer, sinnreich konstruierte Schnappschlösser, reizvoll ausgestattete Kastenschlösser, anmutig konstruierte und durchbrochene Schloßbleche und Schlüsselschilde, sowie Schlüssel mit stattlichen Bärten und schön gezeichneten Griffen hervorgingen, und die es außerdem verstanden, mancherlei Gerät, besonders Stand- und Hängeleuchter, vor allem aber stattliche Wandarme mit Handwerks- und Wirtshausinsignien zu schmieden, die bessere Häuserwahrzeichen waren als unsere gemalten Firmenschilder und Aufschriften. Auch für diese Arbeiten sind meist die Museen die treuen Hüter. Nur wenig ist an Ort und Stelle geblieben. Schöne alte Gitterungen weisen noch das Südportal von St. Lorenz, sowie die Oberlichtfenster und die turmartigen Aufsätze des Rathauses auf, und

Abb. 126. Rüſtung mit dem geteilten Nürnberger Adlerſchild. Germ. Muſ.
Phot. von Müller.

Abb. 127. Geätzte Rüſtung von Hans Keiſer 1610.
Germ. Muſenm.
Phot. von Müller.

eine gute Renaissanceschmiedearbeit ist auch die Brunnenlaube des erwähnten Hanselbrunnens im Vorhofe des Spitals. Ein Prachtstück ist die an einer der östlichen Rathaustüren angebrachte, etwa aus der Zeit um 1520 stammende, durchbrochene Türklopferunterlage mit dem Reichsadler und den beiden Nürnberger Stadtwappenschilden (Abb. 128). Es soll eine Arbeit des 1551 verstorbenen Schlossers Hans Ehemann sein, der den Geudern am Heumarkt (jetzt Theresienplatz) ein nicht mehr erhaltenes „Gitter von Eisen über die Haustür gemacht, als wäre es von Messing gegossen". Mit seiner Arbeit, die sich auch auf die Herstellung von Zirkeln erstreckte, nahm er es so genau, „daß er auch mit seinem Nachdenken und Suchen seiner Nahrung vergaß". Es fanden sich überhaupt unter den Nürnberger Schlossern viele Grübler und durch sinnreiche Erfindungen ausgezeichnete Männer. So war der um 1480 geborene, und 1542 verstorbene Peter Henlein[151]), der Erfinder der Taschenuhren, ein Schlosser. Fraglich ist, ob seine Uhren identisch sind mit den sogenannten Nürnberger Eiern. Auf jeden Fall tritt die Bezeichnung erst später auf. Die frühesten Exemplare stammen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die meisten aus der Zeit um 1600. Jorg Heuß lernten wir schon am „Männleinlaufen" der Frauenkirche als geschickten Verfertiger von Uhrwerken kennen, als solcher wird auch der des Schreibens und Lesens unkundige, aber in der Astronomie wohlerfahrene Schlosser Jakob Bulmann gerühmt, der unter anderm musizierende Automaten schuf und viel für Kaiser Ferdinand I. zu arbeiten hatte, der „ihn in seinem hohen Alter auf einer Sänften zu ihm gen Wien bringen ließ", um sich von ihm ein Uhrwerk zeigen zu lassen. In demselben Ansehen stand beim Kaiser wegen seiner der geselligen Unterhaltung dienenden Automaten der Schlosser Kaspar Wernher. „Er übet sich aber in der Kunst des Uhrmachens also sehr, daß er sein Gedächtnis ja auch seinen Verstand und Vernunft gar verlor, dazu er dann durch Arznei und göttliche Gnad wieder kam". Eine Meisterleistung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist der in Eisen geschmiedete und geschnittene figurenbesetzte Türklopfer, der leider im Jahre 1895 von der Tür des Zeughauses in das Münchener Nationalmuseum gekommen und dort durch eine täuschende Kopie ersetzt worden ist.

Abb. 128. Türklopferunterlage an der Ostseite des Rathauses.

Eine umfassende Tätigkeit entfalteten, wie im 15., so auch in den nachfolgen-

n Jahrhunderten die Metallgießer, sowohl die Gelbgießer, die für mancherlei
usgerät, zumal für die blinkenden messingenen Stand- und Hängeleuchter zu
:gen hatten, als auch die Rotgießer, welche, die Kunst der Vischerschen Gießhütte
:tsetzend, die Grabstätten mit bronzenen und messingenen Epitaphien versahen

Abb. 129. Bronzeepitaph auf dem St. Johannisfriedhofe. (S. 172)
Nach M. Gerlach, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

e charakteristische Form der Nürnberger Grabdenkmäler ist der mit einem meist
mlich kleinen, in Erz gegossenen Epitaph geschmückte liegende Stein[152]). Die ent-
der als reich gegliederte und lebhaft konturierte Kartusche gebildeten oder ganz
ifach gestalteten Bronzeplatten weisen außer chronologischen und anderen In-
riften, die für Monumentalinschriften von großem vorbildlichen Werte sind[153])

Wappen, Hausmarken, Handwerksinsignien (Abb. 129), religiöse und allegorische Embleme und eine Fülle der reizvollsten ornamentalen Schmuckmotive auf. Trefflich läßt sich an ihnen die Entwicklung des Nürnberger Erzgusses vom Ende des 15. Jahrhunderts bis auf unsere Zeit verfolgen. Sie finden sich, abgesehen von einer Reihe ins Germanische Museum gewanderter Stücke[154]), auf den bis heute in Verwendung gebliebenen Friedhöfen von St. Johannes und St. Rochus. Von den vielen Großen, deren Gräber sich hier erhalten haben, seien nur Peter Vischer (Rochusfriedhof), Albrecht Dürer, Wilibald Pirkheimer, Veit Stoß, Lazarus Spengler, Hans Sachs und Wenzel Jamnitzer und Anselm Feuerbach (Johannisfriedhof) genannt. Das Jamnitzersche Epitaph, das vielleicht von ihm selbst entworfen ist, weist sein Bildnis und Motive aus seinen Werken auf. Als eigenhändige Arbeit wird auch die anmutige Tafel des Goldschmieds Elias Lencker zu betrachten sein. Von einigen Epitaphien der späteren Zeit ist noch zu reden. Den tiefsten Eindruck wird immer das einfache Grab Dürers hinterlassen (Abb. 130), auf dessen schmuckloser, schräg gestellter Platte die von seinem Freunde Pirkheimer verfaßte monumentale Inschrift steht:

ME. AL. DV.
QVICQVID ALBERTI DVRERI MORTALE
FVIT SVB HOC CONDITVR TVMVLO
EMIGRAVIT VIII IDVS APRILIS.
M. D. XXVIII.

Unter den Erzgießern, die im 16. Jahrhundert als die Nachfolger der Vischer und des Pankraz Labenwolf erscheinen, ist als tüchtigster Meister zunächst der Sohn des letzteren, Georg Labenwolf[155]) zu nennen. Von ihm stammt das im Jahre 1576 errichtete anmutige Brünnlein im Hofe des 1575 vollendeten Kollegiengebäudes des ehemaligen Gymnasiums zu Altdorf, einem damals zu Nürnberg gehörenden Städtchen[156]). Das Gymnasium wurde bald nach 1575 zur Akademie und 1623 zur Universität erhoben. Labenwolfs Hauptwerk aber war der 1585 vollendete Brunnen im Schlosse Kronborg bei Kopenhagen, zu dessen Ausführung er 1576 von König Friedrich II. nach Dänemark berufen worden war. Nur durch Abbildungen ist uns dieses seit 1659 verschwundene Werk, das dem Wurzelbauer als Vorbild für seinen Tugendbrunnen gedient hat, bekannt. Von der Kunst des Meisters geben uns am besten die vorzüglich modellierten und gegossenen, angeblich aus Wallensteinschem Besitz stammenden Statuetten der Venus, Juno und Minerva aus der im Jahre 1894 versteigerten Sammlung Hammer-Stockholm eine Vorstellung[157]). Der in seine Fußstapfen tretende, 1548 in Nürnberg geborene Benedikt Wurzelbauer war sein Neffe. Seine Schöpfungen haben schon einen starken Zug ins Manierierte, der an die nach dem Vorbilde Giovannis da Bologna schaffenden Niederländer erinnert. Besonders tritt dies an der Venus- und Amorgruppe des Brunnens hervor, den er im Jahre 1599 für das Lobkowitz-Palais in Prag ge-

ssen hat. Die 1648 nach Schweden entführte Gruppe ist 1889 durch Fürst echtenstein zurückgekauft und dem Gewerbemuseum in Prag zum Geschenk gemacht orden. Die Bronzeschale mit Untersatz ist vor einigen Jahren von Chytil im Garten s Waldstein-Palais in Prag wieder entdeckt worden.[158]) Ein Werk des Manierismus

Abb. 130. Das Grab Dürers auf dem St. Johannisfriedhofe.
Phot. von F. Schmidt.

t auch der schon in den Jahren 1585 bis 1589 entstandene Tugendbrunnen Abb. 131), dessen aus sechseckigem, zu Beginn unseres Jahrhunderts erneuerten Vasserkasten aufsteigende, mit der Justitia bekrönte Säule unten mit Cherubim, öwenköpfen, Festons und Masken (eine davon angeblich das Bildnis des Meisters) eschmückt ist, während oben in zwei Reihen übereinander die aus den Brüsten

Wasserstrahlen entsendenden Haupttugenden: Liebe, Großmut, Tapferkeit, Glaube, Geduld und Hoffnung, sowie sechs wappenhaltende Knäbchen stehen, welche das Wasser hinaustrompeten. Ansprechender als die gekünstelten Figuren ist der ornamentale Schmuck. Von dem 1605 für das Durlacher Schloß gegossenen Brunnen des Meisters hat sich leider nichts erhalten, ebenso sind mit dem kostbaren Georg Vestschen Kachelofen des Rathauses die von ihm dafür gegossenen, mit Tierbildern geschmückten Füße und Leisten verschwunden.

Von der hohen Blüte, deren sich seit Augustin Hirschvogels Tätigkeit die Kunsttöpferei in Nürnberg erfreute, war schon die Rede. Sie beschränkte sich, abgesehen von den sogenannten Hirschvogelkrügen, auf die Herstellung von Öfen, erst seit Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daneben die Gefäßindustrie. Leider können wir trotz der großen Liste von Töpfernamen[159]), die z. T. auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Öfen nur in einzelnen Fällen mit bestimmten Meistern in Zusammenhang bringen. Die bedeutendsten Meister waren der aus Kreussen stammende Georg Vest, von dessen Rathausofen schon die Rede war und der an den Arbeiten stark beteiligte Georg Leybold[120]). Von jenem finden sich vorzüglich modellierte, reich umrahmte figürliche Kacheln an zwei Öfen der Burg, von dem letzteren scheint der prachtvolle Ofen zu stammen, der aus dem Forsterschen Hause ins Germanische Museum gewandert ist. Die im Jahre 1622 von Georg Leybold für das Rathaus gefertigten Öfen, die noch Ende des vorigen Jahrhunderts zu sehen waren, sind leider verschwunden. Glücklicherweise besitzt das Germanische Museum einige mit G. L. signierte vorzüglich modellierte Formen, von denen vielleicht die große Platte mit dem Wappendreiverein vom Jahre 1621 für einen der Rathausöfen geschaffen worden ist. Vielleicht war er der Schöpfer des prachtvollen Ofens, den das Germanische Museum aus dem Forsterschen Hause erworben hat. Auch sein Sohn Andreas, der 1676 starb, wird uns als ein „in freier Bossierung allerhand Bilder und anderer Figuren" geschickter Künstler gerühmt. Von ihm bewahrt das Germanische Museum das Modell zu einer, einen Krebs darstellenden Backform vom Jahre 1639. Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hinein sind Glieder der Töpferfamilie Leybold nachweisbar. Von dem im Jahre 1702 verstorbenen Georg Leybold d. j. besitzt das Bayerische Gewerbemuseum aus dem Jahre 1694 einen stattlichen auf Messingfüßen ruhenden dunkelbraunen glasierten Ofen.

Einer besonderen Pflege scheint sich in Nürnberg die im 16. Jahrhundert in Aufnahme gebrachte und beliebte Wismutmalerei[160]) erfreut zu haben, die zur buntfarbigen Ausstattung hölzerner Kästchen, Schachteln und Geräte diente, wobei eine dünne Wismutschicht den wirkungsvollen Malgrund bildete. —

Durch Flötner war die Kunstschreinerei in die richtigen Bahnen gelenkt worden. Einen Schrank von echt Flötnerschem Gepräge besitzt das Germanische Museum (Abb. 132). Als erster mit der Formenwelt Italiens vertrauter Meister wird uns Hans Stengel genannt, der aber auch die deutsche, d. h. gotische Art beherrschte. Hierin aber war ihm Wolf Weiskopf überlegen. Ein ausgesprochener Renaissancemeister war, wie die 1540 von ihm ausgeführten, noch heute an Ort und Stelle

stehenden steinernen Pilaster des eingeschmolzenen Vischergitters im großen Rathaussaale zeigen, der auch als Bildhauer, Steinmetz und Architekt tätige Sebald Beck, der „seine Kunst, dazu einen bösen Magen aus Welschland gebracht hat". Durch seine Tätigkeit für das Rathaus ist uns auch der 1619 verstorbene Hans Wilhelm Beheim bekannt. Von ihm, der „ein überaus künstlicher inventiöser Mann" war, der viel „schöne Visierungen von Gebäuden, Portalen, Täfelwerken" zeichnete stammt die schöne Holzdecke des kleinen und ein den messingenen Hängeleuchtern nachgebildeter hölzerner Kronleuchter des großen Rathaussaales. Von den dreien sind zwei erst in unseren Tagen gefertigt. Ein Meisterwerk der Kunstschreinerei ist auch das im Jahre 1622 von dem Schreinermeister Hans Heinrich Abbeck und dem Bildhauer Veit Dümpel für ein Zimmer des Rathauses ausgeführte, heute den Standesamtssaal schmückende Portal. Über die tüchtigen Schreinermeister, welche die in den Museen verstreuten, architekturgerecht aufgebauten und mit kunstvoll ausgeführten Schnitzereien versehenen Schränke, die reich verzierten Truhen, Kästen und Kästchen, die wohlgebildeten Sitzmöbel und Tische, das mancherlei Gerät wie den herrlichen Bandwirkerrahmen des Berliner Museums [161]), der an Flötner gemahnend zweifellos eine Nürnberger Arbeit aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ist, und das leider auch schon aus vielen Zimmern verschwundene warme Getäfel an Wand und Decke der Bürgerhäuser schufen, sind wir schlecht unterrichtet. Künstlerisch vortrefflich geschulte Meister müssen es gewesen sein, welche den Zimmern so schöne Vertäfelungen zu geben wußten, wie wir sie schon im Tucherschlößchen und im Hirschvogelsaal als Flötnersche Schöpfungen kennen gelernt haben, und wie sie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts das von Bibrasche [162]) und das von Forstersche Haus besaßen, (jetzt

Abb. 131. Der Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer. (S. 173)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 132. Schrank im Flötnerschen Charakter. Germ. Mus. (S. 174)
Phot. von Müller.

im Germanischen Museum und im Bayerischen Gewerbemuseum) und wie es als eines der schönsten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Haus Karlsstraße 3 birgt. Auch das in seinem Hofe durch originelle Balkenschnitzereien be-

merkenswerte Haus Karlsstraße 23 und das Haus Hirschelgasse 28, enthalten schönes Täfelwerk. Das reichste aber besitzt das im Jahre 1605 erbaute Pellerhaus. Von besonderer Schönheit ist hier eine Decke mit geschickt komponierter sternartiger Felder-

Abb. 133. Wandvertäfelung mit Tür im Pellerhause.
Nach Nürnberger Motive, herausgeg. von W. Biede.

verteilung. Die mit eingelassenen Gemälden geschmückte reiche Decke des daranstoßenden großen Festsaales und das ihr entsprechende wohlgegliederte Holzwerk an Wänden und Türen stammt vielleicht von Hans Wilhelm Beheim (Abb. 133).

Eine der gleichen Zeit angehörende, durch schöne einfache Zeichnung und Feinheit der Hölzer ausgezeichnete Felderdecke wurde im Hause Albrecht Dürerplatz 14 bloßgelegt.

Einen wichtigen Bestandteil zur Ausstattung der getäfelten Räume bildeten die Teppiche. Schöne gewirkte Teppiche der früheren Zeit besitzen die beiden Hauptkirchen, eine vorzügliche Arbeit aus dem Jahre 1511 mit der von den Martyrien des heiligen Laurentius und Stephanus und von den Heiligen Heinrich, Kunigunde, Levinus und Leonhardt eingeschlossenen Kreuzigungsgruppe bewahrt die Sakristei der Lorenzkirche. Daß die Teppichwirkerei in Nürnberg wie in Regensburg fleißig betrieben wurde, kann mit Sicherheit angenommen werden. Ihre besondere Pflegstätte war im 15. Jahrhundert das Katharinenkloster. Im 16. Jahrhundert scheint mehr die Seidenstickerei betrieben worden zu sein. Als tüchtigen Seidensticker nennt Neudörfer uns den 1534 verstorbenen Bernhard Müller und mit Bewunderung spricht er von dessen Gesellen Peter, „der war also in dieser Kunst geübt, daß er auch mit Seidensticken die Menschen kunterfeiet". Mit Genugtuung hebt er hervor, daß auf diesem Gebiete auch weibliche Kräfte mitgewirkt haben.

* * *

Je reicher das Bild ist, das im Laufe des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der technischen Künste darbietet, um so dürftiger sah es in den monumentalen Künsten aus. In der Malerei[168]) machen sich mehr und mehr die Einflüsse der Italiener und italienisierenden Niederländer geltend, die nicht mehr assimiliert und verarbeitet werden, sondern nach und nach die heimische Art verdrängen. Das Beste leistet noch die Bildnismalerei. Ihr tüchtigster Vertreter ist der aus den Niederlanden eingewanderte Nikolaus Neuchatel, aus dessen Namen die Nürnberger auf dem Umwege Nutzschidell den Namen Lucidel machten. Sein 1561 entstandenes Hauptbild mit dem Doppelbildnis des Johann Neudörfer und seines jungen Sohnes, besitzt die Pinakothek in München (Abb. 134). Die alte heimische Art zeigen noch am besten die gewissenhaft durchgeführten, aber etwas trockenen und nüchternen Bildnisse des tüchtigen Lorenz Strauch (1554—1630), der sich auch als Radierer hervorgetan und als solcher einen malerischen Prospekt der Stadt Nürnberg geschaffen hat. Durch das im Jahre 1576 geschaffene, von Jost Amman radierte im Besitz von Konsul Weber in Hamburg befindliche Bildnis des Hans Sachs hat sich Endres Herneisen (1538—1610) einen Namen gemacht.[164]) In welchem Ansehen er bei den Zeitgenossen stand, bezeugt außer dem Panegyrikon seines Freundes Hans Sachs

Der weit peruembt und künstenreich
Maler, der in Nürnberg der stat
Den rumb wie Albrecht Dürer hat

die Tatsache, daß er 1590 zur Ausmalung des Kgl. Lustschlosses nach Stuttgart berufen wurde. 1578 war er nach Würzburg übergesiedelt, 1587 aber war er zur erwähnten Neubemalung des Schönen Brunnens nach Nürnberg zurückgekehrt. Seine Stärke war das Bildnis, das er leicht und sicher mit flottem Pinsel malte, wovon die im Nürnberger Schützenhause bewahrten vierzehn Schützenmeisterbilder

unmittelbar überzeugen. Wie Neuchatel, so stammte aus den Niederlanden auch der 1597 verstorbene Nikolaus Juvenell, der, ein Meister der Perspektive, sich besonders durch architektonische Interieurbilder hervorgetan hat. Von den Arbeiten seines Sohnes Paul werden wir später hören. Von einer gesunden Weiterentwicklung auf der von Dürer geschaffenen Grundlage ist in der Malerei keine Rede, aber die Bewunderung für seine, wie ein Wunder erscheinende Kunst blieb, den fremden Einflüssen zum Trotz, ja nahm im Laufe des Jahrhunderts in dem Maße zu, daß es Modesache wurde einen Dürer zu erwerben. Die Folge war, daß sich in Nürnberg eine Dürernachahmer- und Kopistenschule entwickelte, die sich bemühte, die Weise des Meisters bis zur Täuschung nachzuahmen und seine Werke mit einer, sich auf das letzte Barthärchen erstreckenden absoluten Genauigkeit zu kopieren. Die Meister nehmen kunstgeschichtlich eine ähnliche Stellung ein wie die Archaisten der griechischen Plastik, welche der Vorliebe der Römer für frühgriechische Werke Genüge zu tun suchten. Auch ihre Werke lassen uns kalt trotz aller technischen Virtuosität. Einer der frühesten war der um 1600 verstorbene Hans Hofmann, dessen Art die Muffelkopie und der Ecce-Homo im Germanischen Museum kennzeichnen. Er „kopierte den Albrecht Dürer so fleißig nach, daß viele seiner Arbeiten für Düreriſche Orginalien verhandelt werden". Als tüchtiger Dürerkopist wird der 1617 verstorbene Jobst Harrich genannt, ebenso der erwähnte Paul Juvenell, „der als guter Kopist in Nachahmung der alten Manieren" genannt wird. Ihm fiel die Aufgabe zu, eine Kopie der Himmelfahrt Mariä vom Hellerschen Altar in Frankfurt a. M. herzustellen, als das Original im Jahre 1615 von Kurfürst Maximilian erworben wurde. Der Kopist der 1627 von demselben Kurfürsten erworbenen Apostelbilder war der aus Augsburg stammende und 1643 in kurfürstlich bayrischen Diensten ver-

Abb. 134. Nik. Neuschatel, Bildnis Johann Neudörfers und seines Sohnes. München, Pinakothek.

storbene Johann Georg Fischer. Obgleich der Rat meinte, daß die Kopie „nicht weit von dem Originale streiche", so behielt jener doch die Originale. Nur die ihm nicht passenden, von Neudörfer ausgeführten Unterschriften ließ er den Nürnbergern. Sie befinden sich unter den Kopien. Als Dürerkopisten und Nachahmer werden uns ferner Bonnacker und Johann Christian Ruprecht genannt. Ein schlechter Dürerkopist war der Maler Küffner, der Ende des 18. Jahrhunderts die im Germanischen Museum hängende Kopie von Dürers berühmten Selbstbildnis in Vorderansicht geschaffen hat. Dennoch wußte er den Rat zu täuschen, indem er mit dem Original auf und davon ging, nachdem er als solches seine Kopie abgeliefert hatte. Der auf der Rückseite angebrachte Ratsstempel stimmte. Man ahnte nicht, daß das Original des auf Holz gemalten Bildes in der Breitseite durchgesägt worden war. Auf Umwegen gelangte dieses später in die Münchener Pinakothek (Abb. 83).

In der Plastik leistete nur der Erzguß Ersprießliches. Seiner Leistungen wurde schon gedacht.

Abb. 135. Der Kutscherhof im Brunnengäßchen. (S. 190)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 136. Häusergruppe an der Pegnitz gegenüber der Insel Schütt. (S. 186)
Phot. von F. Schmidt.

10. Die Baukunst im 16. Jahrhundert.

Das Gesamtbild der Stadt wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts wenig verändert. Der Kirchenbau ruhte vollständig, und im Profanbau machte sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine seitdem sich steigernde Tätigkeit geltend. Eine Erweiterung außerhalb des in der Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen wesentlichen Teilen vollendeten Mauerringes fand nicht statt, aber dieser selbst erfuhr verschiedene, durch die Fortschritte im Kriegswesen bedingte Zutaten, welche die Physiognomie der Stadt um eine Reihe reizvoller Züge bereicherte. Von den die Erinnerung an Dürers kriegstechnische Studien weckenden Kaponnieren und runden Bastionen war schon die Rede. Sie erwiesen sich bald als unzureichend im Vergleich mit den kriegstüchtigeren Befestigungswerken, welche die italienische Kriegsbaukunst geschaffen hatte. Deshalb wurde im Jahre 1538 der Italiener Antonio Fazuni, der „ein sunder künstner und bauverständiger mann" war, berufen und beauftragt, die noch ungenügend geschützte Burg an der Nordseite mit wehrhaften Bastionen zu versehen. Meister Antonio (sein Familienname kommt in verschiedener Schreibweise, darunter auch Fasoni und Vasani vor) über den Hampe

aus den Nürnberger Ratsverlässen wichtige Mitteilungen herbeigebracht hat, scheint sich in Nürnberg eines besonderen Ansehens erfreut zu haben und war auch außerhalb Nürnbergs ein vielbegehrter Mann. Dennoch halte ich den von Peltzer[165]) gemachten Versuch, ihn mit dem in der Heidelberger Vertragsurkunde erwähnten „Anthony Bildhawer" zu identifizieren und zum Schöpfer des ursprünglichen Entwurfes des Otto Heinrich-Baues zu machen für gewagt, vielmehr glaube ich, daß sein Ruhm auch in den Kreisen des Nürnberger Patriziates allein auf seine umfassenden Kenntnisse im Festungsbau gegründet war. Unter seiner Leitung entstanden bis zum Jahre 1545 die bedeutenden Befestigungswerke, welche den monumentalen Sockel der Burg bilden und mit ihrer üppigen Vegetation zum malerischen Charakter des Ganzen nicht unwesentlich beitragen. In Form eines weit ausladenden Kleeblattbogens umzieht hier der heute in blühende Gärten umgewandelte breite und tiefe Stadtgraben den steil ansteigenden Burgberg. In den großen Mittelbogen ragt mit rechtwinklig zulaufenden, 140 Fuß langen Facen und eingezogenen Flanken die breite Hauptbastion hinein, von deren Fußpunkten links und rechts wieder mit rechtwinkliger Spitze Kurtinen vorspringen. Von den Kurtinenpunkten aus, an den Flanken entlang, ziehen sich tiefer gelegte Wehre hin, die mit spitzen Winkeln, abwehrenden Lanzen gleich, über die Schulterpunkte hinaus vorspringen. Die mittlere Bastion wird flankiert von zwei zum Schutz des Vestner- und des Tiergärtnertores dienenden kleineren, gleichfalls polygonen Bastionen mit parallelen Flanken. Dieselben sind kasemattiert und enthalten die durch bogenförmig laufende hölzerne Brücken erreichbaren langen Torwege. Bei der Ausführung des bedeutenden Werkes waren in hervorragender Weise tätig der uns bekannte beim Pfalzgrafen Ottheinrich tätige Baumeister Paul Beheim, von dem Neudörfer zu erzählen weiß, daß er „eine Visierung zu einer gewaltigen Befestigung (gemacht habe), derselbe Plan erforderte den halben Teil von Nürnbergs Werken .... und hat solche Visierung dem König in England zugeschickt", und neben ihm der Baumeister Georg Unger (gestorben 1559), der wiederholt vom Rat zu Studienzwecken nach den Niederlanden gesandt worden war. Von ihm stammen vielleicht der von 1544—1549 ausgeführte stattliche Bastionsbau des doppelten Pegnitzeinflusses, sowie die erst 1563 in italienischer Manier ausgeführte auffallend hoch angelegte Bastion am Neutor. Der für Nürnberg mit so schweren Kontributionen endende unheilvolle Krieg, mit welchem der wilde Markgraf Albrecht Alcibiades im Jahre 1552 die verhaßte Stadt überzog, hatte die Notwendigkeit hochgelegner Bastionen, von denen aus man mit seinen Geschützen das Land bestreichen konnte, dargetan. Deshalb wurde im Jahre 1555 beschlossen, mit Ausnahme des Tiergärtnertorturmes die großen quadratischen Mauertürme, welche die vier Hauptzugänge schützten, mit einem kreisrunden Mantel zu versehen und auf diese Weise hohe Plattformen zu schaffen, von denen aus man seine Geschosse nach allen Richtungen hin entsenden könnte. So entstanden in den Jahren 1556—1564 (der zuletzt gebaute Neutorturm ist mit der letzteren Jahreszahl versehen) die vier mächtigen Rundtürme, welche mit schwacher Verjüngung zylindrisch ansteigend, unten mit Bossenquadern, im übrigen aber mit glatten Bindern

aufgeführt sind. Über dem mit kräftigen Wulsten ausladenden Gesims liegt die etwa 20 m im Durchmesser fassende breite Plattform, die zur Aufstellung der Geschütze diente. Eine mit Geschützluken versehene Bretterwand und ein darüber schwebendes kegelförmiges Dach mit spitzhelmigem Aufsatz schützten diese vor

Abb. 137. Das Spittlertor mit Turm.
Phot. von F. Schmidt.

Witterungseinflüssen (Abb. 137). Die Entwürfe zu diesen, ein Wahrzeichen der Stadt bildenden, durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und die Wucht ihrer Erscheinung einen gewaltigen, unvergleichlichen Eindruck hervorrufenden Türmen, stammen von dem genannten Georg Unger, im Volksmunde aber heißen sie Dürertürme. In der Tat sind sie, vom kriegstechnischen Standpunkte aus betrachtet, gegenüber den Fazunischen Bastionsbauten ein Atavismus. Der erfahrene Kriegs-

techniker Jähns[166]) hat recht, wenn er sagt: „Keine Befestigung vom Anfang des 16. Jahrhunderts läßt die Voreingenommenheit der damaligen Ingenieure deutlicher erkennen als diese vermeintlichen Dürertürme. In der Tat: diese Dürertürme sind isolierte Donjons; es sind sogar für jene Zeit mehr gewaltige Warten als nützliche Verteidigungswerke". Wir geben die Richtigkeit dieser Bemerkungen zu, aber unsere Freude über den Anblick dieser in der Welt einzig dastehenden Türme bleibt un-

Abb. 138. Hofpartie Winklerstraße 1. (S. 186)
Phot. von F. Schmidt.

geschmälert. Wir möchten sie nicht anders haben, denn mächtig ergreifen diese monumentalen Sinnbilder deutscher Kraft und Größe unsere Phantasie. Sie rufen heilige patriotische Empfindungen in uns wach und geben uns das Gefühl jener ruhigen Sicherheit, wie es uns überkommt bei den Klängen des „Lieb Vaterland, magst ruhig sein". Den Abschluß der Bastionsbauten bildete die unter der Leitung des späteren Ratsbaumeisters Jakob Wolff des Jüngeren nach den Plänen des Ingenieurs Meinhard von Schönberg während der Jahre 1613 und 1614 in

Bossenquadern ausgeführte Wöhrder Bastei, welche Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zum Entsetzen der ganzen kunstsinnigen Welt, ohne zwingenden Grund eingelegt worden ist.[167]) Von ihr stammen die schönen Wappen an den Ecken der Fazunischen Bastionen. Von den zum Teil sehr bedeutenden Außenwerken, die besonders während des 30jährigen Krieges entstanden sind, der glücklicherweise wie eine schwarze Gewitterwolke an Nürnberg vorüberzog, hat sich so gut wie nichts erhalten.

Abb. 139. Hofpartie Tucherstraße 15. (S. 186)
Phot. von F. Schmidt.

Wie in den Werken der Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker, so machte sich auch in der Baukunst[168]) bald nach Beginn des 16. Jahrhunderts der Einfluß Italiens bemerkbar und begann der Kampf der welschen Elemente mit den Formen der heimischen Gotik. Mit merkwürdiger Zähigkeit halten die Baumeister an letzteren fest, aber dennoch vermögen sie nicht dem Zauber der italienischen Formenwelt zu widerstehen, und so bequemen sie sich zu einem Kompromißstil, der ein in Permanenz erklärter Übergangsstil ist und sich länger als ein Jahrhundert zu be-

haupten wußte. Sein charakteristisches Merkmal ist, daß die architektonische Gliederung und alles Rahmenwerk „antikischen" Charakter hat, während sich in den Füllungen das Maßwerk behauptet. Das älteste Beispiel einer Verquickung italienischer und heimischer Schmuckelemente ist das anmutige Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom Jahre 1514, wo sich zwar, wie an dem alten gotischen Chörlein des Hauses, regelrechte Fialen an den Kanten hinaufziehen, wo aber zugleich in der Höhe und unter dem Fuß echt italienische Lorbeergehänge erscheinen, letztere in Verbindung mit einer Maske, und wo das mit Wappen verbundene Maßwerk eine ganz willkürliche Bildung zeigt. Was hier versucht und angedeutet wurde, ist mit Konsequenz und Zielbewußtsein an den ursprünglich offenen Galerien des 1516 entstandenen köstlichen Höfchens, Winklerstr. 1, durchgeführt, wo das reich und mannigfaltig variierte, z. T. mit Rosetten besetzte Maßwerk von den an Dürer gemahnenden flottesten Grotesken umrahmt ist, in denen posaunenblasende Engel, aus Vasen wachsende Blumenranken, Lorbeergehänge, Delphine und Vögel die Ziermotive bilden (Abb. 138). Den Einfluß der volkstümlichen Darstellung H. S. Behams nehmen wir an den drastischen Schnitzereien der Balken des Hofes Karlsstraße 23 wahr, die uns derbe Schalksnarren und eine Bauernkirchweih in allen Stadien ihrer Entwicklung vor Augen führen. Flötnerschen Einfluß offenbaren die sich unter dem Flamboyantmaßwerk hinziehenden, mit Porträtmedaillons und Stierschädeln verquickten Rankenfriese des in den 30er Jahren entstandenen Hofes Tucherstraße 15 (Abb. 139). Auf den mit Rosetten besetzten Pfosten erheben sich leicht geschwellte und stark verjüngte jonisierende Säulchen mit würfelförmigen Deckplatten, deren Vorderflächen wiederum Porträtmedaillons zeigen. Bemerkenswert ist hier auch die in der Ecke ganz frei sich emporziehende hölzerne Wendeltreppe. Ähnliche Säulchen wie hier, finden wir an der auch sonst mit reizvollen Renaissancemotiven geschmückten zweistöckigen Holzgalerie, die sich an dem Hause neben der Synagoge (Binsengasse 9) in der Pegnitz spiegelt (Abb. 136). Die untere Brüstung hat zierliche Docken, die obere Flachbögen mit radialer Durchbrechung und Zwickelornamenten. An die Flötschnersche Art erinnern auch die Friese in dem 1536 erneuerten Hofe des Scheurlschen Hauses, Burgstraße 10, dessen mit der Jahreszahl 1541 versehenes hölzernes Türlein merkwürdig primitiv geschnitzte Figuren aufweist. Beachtenswert ist in der östlichen Durchgangshalle dieses Hofes die in einen früher als Kapelle dienenden gewölbten Raum führende eiserne Tür mit den gestanzten schönen Rautenfeldern. Eine ähnlich gearbeitete, mit der Jahreszahl 1472 versehene, eiserne Tür findet sich im Chor der Spitalkirche. — Durch die Kleinmeister, vor allem durch die Tätigkeit Flötners, wurde das gotische Element zurückgedrängt. Im Hirschvogelsaal, den wir als eine 1534 entstandene Schöpfung Flötners kennen gelernt haben, ist keine Spur davon zu finden. Er nimmt mit seiner reizvollen, den Hauch italienischer Anmut atmenden Ornamentik, wie bemerkt, eine Sonderstellung unter den Bauten Nürnbergs ein. Auch die am Tucherschlößchen von Flötner stammenden Partien sind frei von gotischen Reminiscenzen. Das mit ihm zusammenhängende Chörlein an der Front, der große von einer Säule gestützte Eingangsbogen an der Fassade des malerischen Hofes mit seiner dahinter aufgeführten, zu zwei

Tordurchgängen und einer kreisrunden Fensteröffnung durchbrochenen Füllwand und die erwähnten Vertäfelungen im Innern haben reinen Renaissancecharakter. Im übrigen gehört dieser 1533—1544 entstandene Bau der Gotik an Merkwürdig sind die zur Belebung der Wand dienenden, auf Konsolen ruhenden kräftigen Säulen, die als Figurenträger dienen sollten. Rundsäulen beleben auch

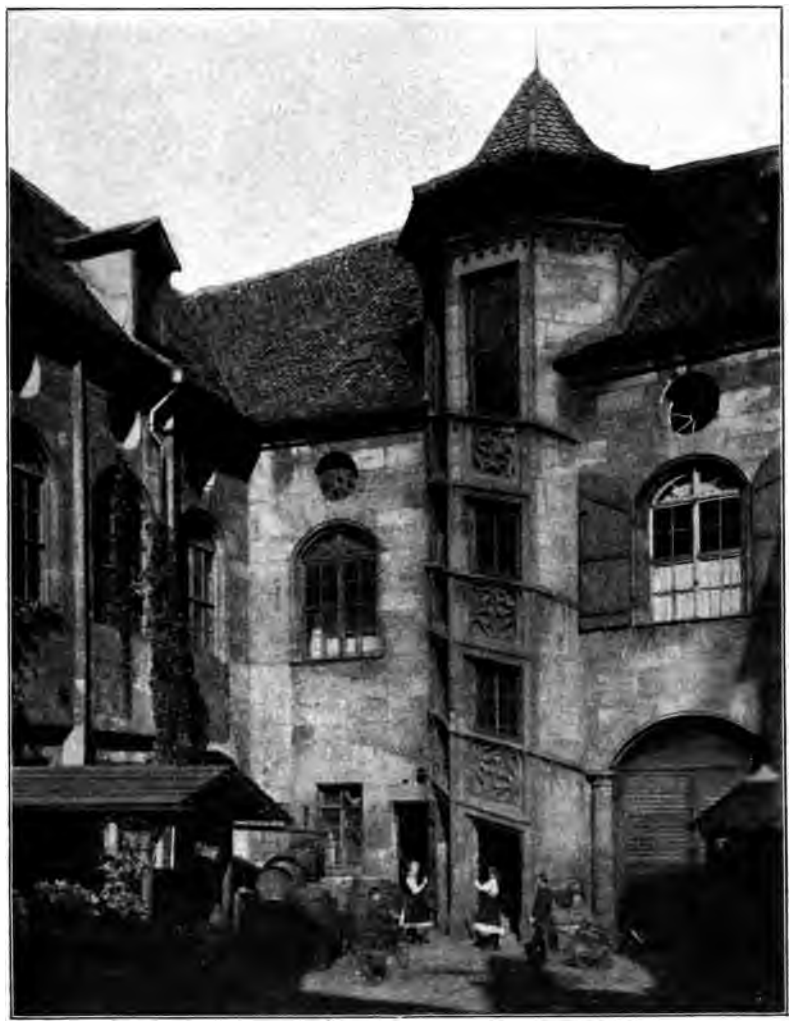

Abb. 140. Hof, Äußerer Lauferplatz 17. (S. 190)
Phot. von F. Schmidt.

und überragen die Giebelwand. Sehr wirkungsvoll ist die Einfassung des steinernen Treppenturmes mit den von der Dachkante aus ansteigenden Flankierungstürmchen, die wie jene eine metallene Zwiebelkuppel haben. Den gleichen stilistischen Charakter wie dieses Schlößchen zeigte, wie die Kupferstichdarstellungen erkennen lassen, einst das an das Pellerhaus auf dem Ägidienberg anstoßende Imhoffsche Haus, das durch Heideloff seines künstlerischen Charakters vollständig entkleidet worden ist.

Die Grundrißdisposition der Bürgerhäuser bleibt im 16. Jahrhundert im wesentlichen die alte. Der Fachwerkbau tritt immer mehr zurück und macht dem massiven Steinbau Platz, aber das Holz verschwindet nicht, sondern macht sich verschiedentlich, vor allem bei der Ausstattung der Höfe geltend. An Stelle der steinernen treten hölzerne Galerien und bewirken die Verbindung des Vorder- und Hinterhauses. In der Mitte des 16. Jahrhunderts bildet sich für die hölzernen Galerien folgende typische Form aus: Auf kannelierten mit jonischem Eierstabkapitäl versehenen Säulen, welche durch flache Stichbögen miteinander verbunden sind, ruht ein reich profiliertes Gebälk und trägt die Balustrade, in der, von Konsolen eingeschlossen, durchbrochenes Maßwerk erscheint, darüber lagert eine zweite und oft noch eine dritte Galerie von gleicher Bildung. Vereinzelt kommen auch steinerne Hofgalerien vor. Vorzügliche Beispiele hierfür aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind der offen daliegende Hertelshof und der malerische Hof des schon in alter Zeit als Gasthaus genannten Hotels zum Bayerischen Hof[169]). — Aber auch an den Straßenfronten kommt das Holz zur Geltung. Hölzerne Chörlein treten freilich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, aber als typisches Schmuckstück erscheint jetzt an den hohen Dächern, deren Gestalt und Farbe dem Blick aus der Höhe auf die Stadt einen so außergewöhnlichen Reiz verleihen, der Erker. Nicht die Giebelwand, sondern die steilen Dachschrägen kehren die Häuser der Straße zu, erst das Ende des Jahrhunderts bringt den steinernen Giebel wieder zu Ehren. Um den vielstöckigen Dachböden das nötige Licht zu geben, sind die großen und kleinen Erker angebracht, welche die mit roten Falzziegeln gedeckten hohen Dachflächen auf das anmutigste beleben; die kleinen mit einfacher Rundbogenöffnung, die großen über die Dachkante in der Mitte oder an den Ecken der Front angeordnet, mit vorderen

Abb. 141. Das Toplerhaus auf dem Paniersplatz. (S. 191)
Phot. von F. Schmidt.

und seitlichen Rundbogenöffnungen zwischen schönen Säulenstellungen. In den Füllungen auch hier das Maßwerk. Die Bekrönung bildet in der Regel eine mit Ziegeln abgedeckte polygone Spitze. Ein beliebtes Motiv ist an diesen Erkern der die Anbringung einer Aufzugsvorrichtung gestattende vortretende Walm, dessen Untersicht meist reich verziert ist. Die Fassaden sind gewöhnlich einfach mit glatten Bindern aufgeführt und abgesehen von der nirgends mehr erhaltenen Bemalung, für welche die alten Kupferstiche verschiedene Beispiele bieten, nur durch das Chörlein belebt. Dieses hat seine ursprüngliche Bedeutung als Chor der Hauskapelle, die zum Bestand des Nürnberger Wohnhauses gehört hat und von deren Einrichtung uns ein Wilderssches Aquarell eine gute Vorstellung vermittelt,[170]) verloren und ist zum Studierwinkel und zur gemütlichen Plauderecke geworden. Er wird auch nicht mehr nur polygon, sondern, wie das erwähnte Chörlein am Sebalder Pfarrhofe vom Jahre 1514 und das mit der Jahreszahl 1522 versehene Chörlein zeigen, das beim Bau des Hotels „Zum Deutschen Kaiser" eine so geschickte Verwendung gefunden hat, auch rechteckig angelegt. Zuweilen wird er auch durch mehrere Stockwerke durchgeführt. Auch er zeigt die originelle Mischung gotischer und „antikischer" Motive. Als Stützmotiv wird gerne der kräftig ausgebildete ionische Eierstab mit Zahnschnitt verwertet, in der Füllung

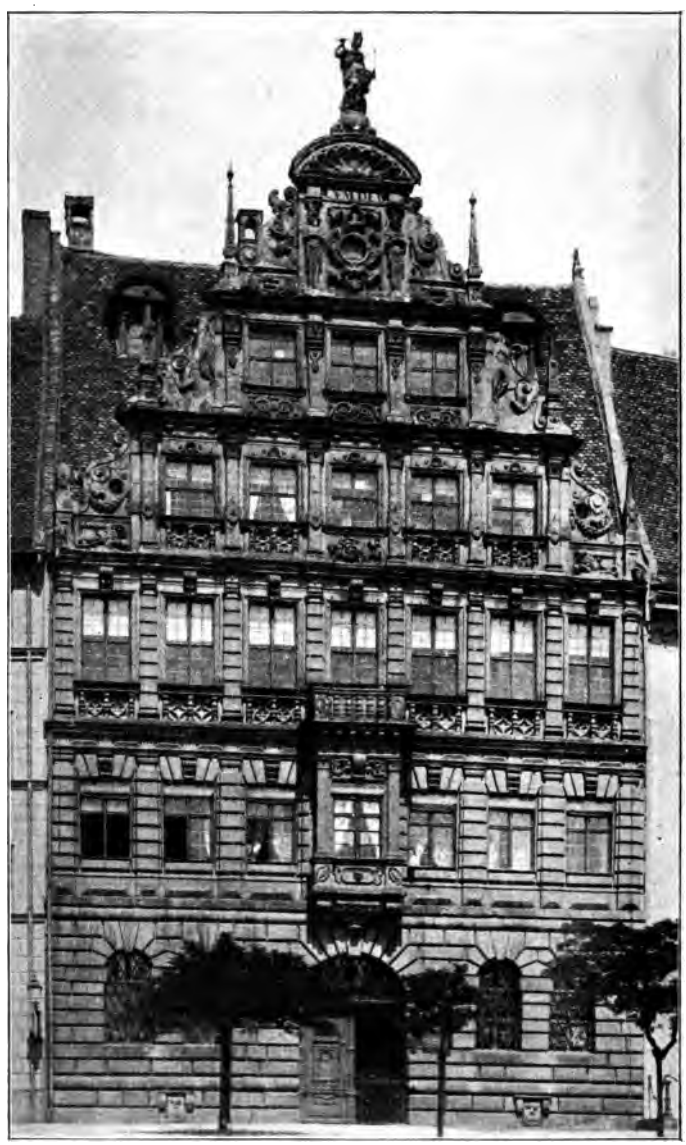

Abb. 142. Das Pellerhaus. (S. 193)
Phot. von F. Schmidt.

findet sich stets das Maßwerk. Das Portal ist meist einfach gebildet, nur vereinzelt kommen reichere Portale mit einem auf Pilastern oder vorgestellten Säulen ruhenden Giebel vor. Um so überraschender ist die reiche Durchbildung der Hoffronten, wie wir deren schon verschiedene kennen gelernt haben. Das glänzendste Beispiel aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bietet der Hof Tucherstraße 21, wo auf

Abb. 143. Hof im Pellerhause. (S. 193)
Phot. von F. Schmidt.

steinernen Arkaden drei Galerien der gekennzeichneten Art an zwei Seiten ansteigen und die beiden einander diagonal gegenüberliegenden steinernen Treppentürme miteinander verbinden, wobei die oberste Galerie stark über die anderen vorkragt. Steinerne Treppentürme zeigt auch der prächtige Hof des Hauses Äußere Laufergasse 17 (Abb. 140), während in dem malerischen sogen. Kutscherhof (Abb. 135), der nach seinem Erbauer Hans Pfann ursprünglich Pfannhof hieß, auf dem steinernen polygonen Unterbau ein anmutiger, mit geschweiftem Metalldach versehener hölzerner

Pavillon ſitzt (Brunnengäßchen 14). Einen hölzernen Treppenturm zeigt der Hof des Hauſes Tetzelgaſſe 23. Hier finden wir auch mitten in der Maßwerkfüllung ein mit einem ioniſchen Eierſtab umrahmtes kreisrundes Medaillon. Das Maßwerk aber ließ ſich nicht ſo leicht verdrängen. Die Handwerkstradition war ſein

Abb. 144. Hof, Karolinenſtraße 34. (S. 195)
Phot. von F. Schmidt.

Hüter geweſen und ſie erwies ſich als eine größere Macht als der Schönheitszauber der italieniſchen Kunſt. Sein Charakter iſt auch jetzt ganz handwerksmäßig. Bezeichnende Beiſpiele des Nürnberger Miſchſtiles ſind das am Zuſammenſtoß der Neuen- und Tuchergaſſe liegende Haus vom Jahre 1590 mit einem zweiſtöckigen Chörlein an der ſchmalen Giebelwand, ferner das 1590 bis 1597 erbaute Toplerhaus am Paniersplatz (Abb. 141), wo ſchlanke Rundſäulen die

Kanten und den über einem dreistöckigen Chörlein ansteigenden Giebel besetzen, während an der Südseite über dem von zwei Säulen eingeschlossenen Portal ein Chörlein, ein hölzerner Dacherker und ein polygoner Dachreiter übereinander erscheinen. Das 1600 erbaute stattliche Haus Adlerstraße 23 mit seinem prachtvollen

Abb. 145. Das Fembohaus. (S. 193)
Phot. von F. Schmidt.

Portal, seinem dreistöckigen Chörlein und seiner monumentalen Hofanlage hat leider im vergangenen Jahre einem Neubau weichen müssen.[171]) Bis in das 17. Jahrhundert hinein erhielten sich die gotischen Formenelemente. Am eigentümlichsten berühren sie uns an der Front des Hauses am Marktplatz 15, wo sie mit dem ausgebildeten Kartuschenwerk in unmittelbare Verbindung gebracht sind und in dem steinernen Hofe des Hauses Karlsstraße 3, dessen hohe Säulen den ausgesprochenen

Charakter der italienischen Hochrenaissance zeigen, und Wunder nimmt es uns auch, an dem im Jahre 1605 erbauten Pellerhause noch das Maßwerk als Schmuckelement zu finden, an der Fassade (Abb. 142) sowohl wie an der kräftigen Steinarchitektur der dreistöckigen Arkaden des Hofes (Abb. 143), dessen hinter einer breiten Altane aufsteigende Rückwand ein mit den drei Säulenordnungen toskanisch, jonisch und korinthisch schön ausgebildetes dreistöckiges Chörlein und einen mit Obelisken und Fruchtgehängen anmutig dekorierten Giebel zeigt. Auch die mit kräftigen Bossenquadern aufgeführte Fassade schließt mit einem Giebel ab, der mit seinen auf verkröpften Gesimsen ruhenden vorgestellten Pilasterreihen, den Karyatiden in der Höhe und den schlanken Obelisken auf den lebhaft bewegten Schrägen einen besonders reichen und prächtigen Eindruck macht. Dazu tragen auch die ornamentalen Füllungen, in denen Maß- und Kartuschenwerk mit Blumengehängen wechseln, bei. Die Bekrönung bildet eine große Muschel, auf der die Erzfigur des Jupiter steht, an den Fußpunkten des Giebels lagern, wie an der Hofbalustrade, zwei Löwen, während in der Mitte zwischen ihnen die Darstellung des seinen Mantel teilenden heiligen Martin erscheint, des Schutzpatrons des reichen Martin Peller, der sich, wie Mummenhoff nachgewiesen hat, das Haus von Jakob Wolff dem Älteren erbauen ließ. Von den schönen Vertäfelungen im zweiten Stock, zu dem eine reich verzierte steinerne Wendeltreppe mit hohler Spindel hinaufführt, war schon die Rede. Sehr bemerkenswert sind hier auch die mit besonderem Reichtum ausgestatteten, schon stark ins Barocke spielenden Kamine, deren phantastischer

Abb. 146. Portal des Fleischhauses. (S. 195)
Phot. von F. Schmidt.

Schmuck an Wendel Dietterlin denken läßt. — Phantasiereich wie diese Kamine ist auch die von roten Marmorsäulen getragene Arkatur des Höfchens Obstgasse 2. Wahrscheinlich war sie einst Teil einer Gartenhalle. Martin Peller war der Schwiegersohn des Venetianers Bartolo Viatis, der 1550 als zwölfjähriger armer Knabe nach Nürnberg gekommen war und als einer der reichsten Leute der Stadt gestorben ist. Auch sein an der Pegnitz gelegenes Haus (Ecke der Königs- und Kaiserstraße), das der venetianische Löwe ziert, ist von Bedeutung. Es trägt an seinen mit breiten Pilastern belebten Giebeln (s. Abb. 1 im Vordergrunde) die Jahreszahlen 1578—1596. An seiner inneren und äußeren Ausstattung hatte die

Abb. 147. Das Schießhaus am Sand. (S. 196)
Phot. von F. Schmidt.

Malerei einen wesentlichen Anteil. Kupferstiche lassen noch die Malereien erkennen, mit denen Paul Juvenell die Fassaden geschmückt hatte. Reich mit Malereien versehen waren auch die beiden großen Eckhäuser an der nordwestlichen Ecke des Hauptmarktes. Mit den Giebeln des Viatishauses verwandt sind die beiden Giebel eines am Weinmarkt 11 gelegenen, mit einem sehenswerten Hofe ausgestatteten Hauses vom Jahre 1616. — Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war der Giebel, der am Pellerhause in so reicher Ausstattung erscheint, wieder als architektonisches Schmuckstück in Aufnahme gekommen. Entweder wird er wie am Pellerhause vor der Dachschräge aufgeführt, oder es kehren die Häuser wieder ihre Giebelseite der Straße zu. So an dem mit Kartuschenwerk, Fruchtgehängen und Obelisken verzierten, architektonisch klar durchgebildeten Giebel am Hause Karlsstraße 13 und an dem im 18. Jahrhundert mit einem neuen Chörlein versehenen stattlichen Gebäude Karolinenstraße 34, dessen Giebel eine besonders feine Silhouette zeigt. Derselbe

Giebel schließt die Hofwand ab, an der sich ein kräftiger steinerner halbrunder Treppenturm hinaufzieht (Abb. 144). Einen schon dem 17. Jahrhundert angehörenden, schön durchgebildeten Giebel weist das Haus Ecke der Irrerstraße und Lammsgasse auf, von besonderem Reize aber ist mit seinen bizarren Auszackungen und seinen die Mittelaxe stark betonenden kräftigen Säulenstellungen der Giebel des am Burgberge außerordentlich günstig gelegenen, auch im Innern reich ausgestatteten Fembohauses (Abb. 145). Das mit der Bronzestatue der Fortuna bekrönte Haus, in welchen in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts Johann Baptist Homann seinen berühmten kartographischen Verlag einrichtete, ist eine Schöpfung des Niederländers Philipp van Oyrl aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts.

Abb. 148. Treppenturm des früheren Zeughauses am Hallplatz. (S. 196)
Phot. von J. Schmidt.

Neben der privaten regte sich im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die öffentliche Bautätigkeit, die seit den Tagen Hans Beheims ganz geruht hatte. An den öffentlichen Gebäuden fehlen die gotischen Zierelemente. Jener Mischstil ist ein Spezifikum des Wohnungsbaues und seine ästhetisch nicht zu billigende Übertragung auf moderne Monumentalbauten deshalb auch historisch nicht gerechtfertigt. Als ausgebildeter Renaissancebau tritt uns die 1571 errichtete Fleischbank mit ihrem vollständig erneuerten dekorativen Wandbrunnen (Original im Germanischen Museum) entgegen. Auf dem Tore liegt der im Jahre 1599 dort aufgerichtete steinerne Ochse, der laut lateinischer Unterschrift die Eigentümlichkeit besitzt, nie ein Kalb gewesen zu sein (Abb. 146). Ein stattlicher Renaissancebau ist auch mit seinen gut verteilten Rundbogenfenstern, seinem schön konturierten Giebel und seinem vor kurzem erneuerten, anmutig

ornamentierten Giebelportal das in den Jahren 1582 und 1583 vom Stadtwerkmeister Hans Dietmair von Schaffhausen erbaute Schießhaus am Sand (Abb. 147).[172]) 1588 folgte die Erbauung des von zwei kräftigen Rundtürmen flankierten, in Bossenquadern ausgeführten Portalbaues des Zeughauses,[173]) an dessen Südseite bald darauf der einst aus der Tiefe des alten Stadtgrabens ansteigende polygone Treppenturm entstand, dessen mit wohlgebildeten Säulen besetzter pavillonartiger oberer Abschluß eine besondere Zierde des Hallplatzes bildet (Abb. 148). Eine Meisterleistung aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist die in den Jahren 1596—1598 nach dem Muster der ein Jahrzehnt vorher entstandenen Rialtobrücke in Venedig erbaute und wie diese mit einem schön geschweiften Bogen den Fluß überschreitende Fleischbrücke (Abb. 149). Der Entwurf dazu stammt von dem besonders in Zimmermannskonstruktionen bewanderten Bau- und Zimmermeister Peter Carl, der auch den komplizierten hohen Dachstuhl des Pellerhauses ausgeführt und im Heidelberger Schloß zum Erstaunen der Leute durch ein kunstvolles Hängwerk einen Raum frei überdeckt hat, dessen Gewölbe vorher auf einer schweren Säule geruht hatte. Durch die Ausführung kunstvoller Hängwerke zeichnete sich auch sein Sohn, der Bau- und Zeugmeister Johann Carl aus, der in den Jahren 1627—1631 in Regensburg die als säulenloser Saal ausgeführte Dreifaltigkeitskirche schuf, deren schönes Dachstuhlmodell die städtische Sammlung im Regensburger Rathaus bewahrt. Die Ausführung der Fleischbrücke besorgte der zu diesem Zweck aus Bamberg berufene Baumeister Jakob Wolff der Ältere,[174]) den wir schon als Erbauer des Pellerhauses kennen gelernt haben.

Abb. 149. Pegnitzpartie mit der Fleischbrücke.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 150. Der Tritonbrunnen von Bromig auf dem Marxplatz. (S. 202)
Phot. von F. Schmidt.

11. Die Kunst im 17. und 18. Jahrhundert.

Wenn auch das 17. und 18. Jahrhundert dem künstlerischen Leben Nürnbergs nicht günstig waren, so haben doch auch sie manch charaktervollen Zug zu dem schönen Stadtbilde hinzugefügt. Gleich zu Beginn des 17. Jahrhunderts herrschte hier eine rege Bautätigkeit. Von dem Bau der Wöhrder Bastei in den Jahren 1613 und 1614 war schon die Rede. Ihr Bauleiter Jakob Wolff war der Sohn des gleichnamigen Erbauers des Pellerhauses. Ein Jahr später finden wir den tüchtigen Meister, den der Rat zu seiner künstlerischen Ausbildung nach Italien geschickt hat, bei der Ausführung des durch schöne Verhältnisse ausgezeichneten Peuntgebäudes, der Wohnung des Stadtbaumeisters, tätig und wie Mummenhoff überzeugend dargetan hat,[11]) ist er der Schöpfer der in den Jahren 1616 bis 1622 entstandenen Rathauserweiterung gewesen, die wie es die von ihm entworfene und von Hieronymus Berckhausen ausgeführte Grundsteinmedaille vom Jahre 1619 erkennen läßt, ursprünglich noch größer und stattlicher gedacht war.

Auch die Ostseite des großen Hofes, wo heute im Anschluß an den schönen Beheimschen Flügel der gotisierende Erweiterungsbau erscheint, sollte die die anderen Seiten umziehende, in kräftigen Formen ausgesprochene Steinarchitektur erhalten, die in der Erinnerung an die Hofarchitektur der römischen Paläste entstanden ist.

Abb. 151. Der große Rathaushof mit dem Brunnen von Pankraz Labenwolf.
Phot. von F. Schmidt.

Während das untere Stockwerk, abgesehen von den großen Portalbogen, durch die man aus einer langgestreckten gewölbten zweischiffigen Vorhalle den Hof betritt, nur kleine quadratische Fensteröffnungen hat, öffnen sich der zweite und dritte Stock in breiten Rundbogenfenstern mit eingestellten Dockenbalustraden und flankierenden Pilastern (Abb. 151). Zu jener Vorhalle hat sich der Wolffsche Originalentwurf erhalten. Die an den Ecken mit Bossen eingefaßte 86 m lange Hauptfront des

Gebäudes ist ohne Risalite glatt durchgeführt. In langer Flucht reihen sich über dem mit drei kräftigen Säulenportalen belebten, nur durch einige quadratische Fensteröffnungen unterbrochenen Erdgeschoß in ununterbrochener Folge die siebenunddreißig einfach umrahmten Fenster des ersten und zweiten Stockwerks aneinander. Einen rhythmischen Wechsel bewirken nur die abwechselnd als Dreiecks- und als flacher Rundgiebel ausgebildeten Bekrönungen über den ungeraden Fenstern

Abb. 152. Das mittlere Portal des Rathauses. (S. 200)
Phot. von F. Schmidt.

des zweiten Stockes. Über dem von Konsolen getragenen niedrigen Hauptgesims zieht sich eine Dockenbalustrade hin. In die niederen Dachschrägen schneiden ein mittlerer und zwei Eckerker hinein, die mit kräftiger Pilasterarchitektur in Stein ausgeführt sind und mit ihren Aufsätzen das Dach überragen. Wie beim Peuntgebäude, so beruht auch die Schönheit des Rathausbaues in der klaren, harmonischen Abwägung der Massen und in der Feinheit der Verhältnisse. Von besonderer Schönheit sind mit ihren vorgestellten Säulen und den durchbrochenen Dreiecks-

giebeln die Portale, bei deren Ausstattung sich mit der Architektur die Plastik verband (Abb. 152). Während auf den Giebelschrägen allegorische Gestalten lagern, die beim mittleren Portal die Justitia und Prudentia und an den beiden anderen die vier Weltreiche des Altertums darstellen, sind die Durchbrechungen mit großen Wappenkartuschen ausgefüllt, die bis an den mit einer tragenden grotesken Figur geschmückten Schlußstein hinuntergezogen sind. Von diesen ist die schönste die von einem Pelikan bekrönte des mittleren Portals, die den in vergoldetem Kupfer ausgeführten einköpfigen Reichsadler enthält, eine Arbeit des uns bekannten Goldschmieds Christoph Jamnitzer, der überhaupt den Entwurf zu dem plastischen Schmuck dieser Portale geschaffen hat. Bei der Ausführung der Figuren zeichnete sich der aus Württemberg berufene Steinbildhauer Leonhard Kern aus, von dem die vier Weltreiche stammen. Tüchtige Bildhauer wie dieser waren auch Abraham Graß, der die vier stattlichen Kamine im oberen Korridor schuf und mit allegorischen und mythologischen Gestalten und Darstellungen versah, sowie die Kalkschneider Gebrüder Hans und Heinrich Kuhn, welche die reichen Stukkaturen der Korridorplafonds geschaffen haben. Zu der in starkem Hochrelief ausgeführten langgestreckten Darstellung des Gesellenstechens am Plafond des oberen Korridors, d. h. der Darstellung eines patrizischen Turniers, das im Jahre 1446 auf dem Hauptmarkt stattgefunden hatte, hat ein altes Gemälde als Vorlage gedient. Der leider nicht mehr vorhandenen Öfen der Hafner Vest und Leybold und des im Jahre 1622 von Heinrich Abbeck und Veit Dümpel ausgeführten Portals ward schon gedacht, und ebenso war schon die Rede von den Arbeiten des tüchtigen Kunstschreiners Hans Wilhelm Beheim. Die allegorischen Bilder aus der römischen Geschichte an der von diesem ausgeführten Decke des kleinen Rathaussaales sind Schöpfungen des genannten Paul Juvenell, der im Verein mit Gabriel Weyer und den Dürerkopisten Jobst Harrich und Georg Gärtner im Jahre 1613 die von der Zeit stark mitgenommenen Dürerschen Malereien im großen Rathaussaale aufgefrischt hat. Dabei wurden die an der Ost- und Südwand durch neue ersetzt. Von Paul Juvenell aus dem Jahre 1623 stammende originelle Malereien wurden vor einigen Jahren in dem Hause Albrecht Dürerplatz 16 aufgedeckt. Aus der Schule des Nikolaus Juvenell ist der 1636 in Nürnberg verstorbene Johann Kreuzfelder hervorgegangen, der im Jahre 1603 das im Ostchor der Sebalduskirche hängende Paradiesbild malte, das in einer Reihe von Gruppen die Geschichte des Sündenfalls erzählt. Das wie die Schöpfungen Paul Juvenells manierierte Bild trägt alle Spuren des Verfalls, dem die deutsche Malerei im 17. Jahrhundert entgegenging, und dem man durch Gründung von Akademien zu begegnen suchte, so wie man ja auch durch Gründung von Sprachgesellschaften und Dichterorden der Verwilderung der Sprache und dem Verfall der Dichtkunst zu steuern strebte. So entstand im Jahre 1644 der noch heute als literarische Gesellschaft wirkende Pegnesische Blumenorden und so tat sich im Jahre 1662 eine Reihe Nürnberger Künstler und Kunstfreunde zusammen und gründete eine der Pflege des Zeichenunterrichts und der künstlerischen Bildung dienende Akademie, an deren Spitze im Jahre 1674 der aus Frankfurt stammende, als Maler und Kupferstecher tätige

Joachim von Sandrart (1606—1688) erscheint. Schon 1650 hatte dieser das im Rathaus hängende umfangreiche Bild mit der Darstellung des großen Friedensmahles gemalt, das ein Jahr vorher im Rathaussaale stattgefunden hatte. Mehr als durch seine, italienische und niederländische Einflüsse mischenden Bilder hat sich Sandrart durch sein unter dem Titel „Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste usw." im Jahre 1675 herausgegebenes großes Kunsthandbuch bekannt gemacht, das kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Inhalts ist[175]). Schon seit 1656 war sein Neffe Jakob von Sandrart in Nürnberg ansässig. Er war Kupferstecher und starb in Nürnberg im Jahre 1708. Von den Nachfolgern Sandrarts ist in erster Linie Johann Daniel Preisler (1666—1737) zu nennen, der im Verein mit Schuster das Deckenbild in der neugebauten Ägidienkirche gemalt hat. Er war ein Sohn Daniel Preislers, der 1652 nach Nürnberg gekommen war und hier mit seinem virtuos gemalten Kain und Abel-Bilde (Germanisches Museum) Aufnahme im Nürnberger Malerhandwerk gefunden hatte. Auch sein Enkel Johann Justin Preisler und dessen Kinder und Kindeskinder waren als Maler und Kupferstecher künstlerisch tätig. Als tüchtiger Schüler Johann Daniel Preislers erscheint der 1705 geborene Maler und Kupferstecher Markus Tuscher, der sich vom Nürnberger Findelkind zum dänischen Hofmaler aufgeschwungen hat und besonders als Illustrator numismatischer Werke und Reisebeschreibungen tätig war. Das künstlerische Vorbild dieses mit allen Malweisen vertrauten Meisters war Poussin[175]).

Obgleich die allgemeinen Verhältnisse in der durch schlechte Finanzwirtschaft und hohe Kriegskontributionen geschwächten Stadt nach dem dreißigjährigen Kriege nicht die besten waren, so zog sie doch noch immer künstlerische Kräfte aus der Ferne an sich. So kamen 1660 aus der Kölner Gegend der italienisierende Landschafter Johann Franz Ermels (1621—1699) und zwei Jahre darauf aus Utrecht der tüchtige Landschaftsmaler Willem van Bemmel (1630—1708) nach Nürnberg. Aus den Niederlanden stammte auch der in der Mitte der sechziger Jahre nachweisbare gewandte Tiermaler F. R. J. Rosenhoff. Unter den Bildnismalern ragt der 1666 bei Preßburg gebürtige und anfangs in Wien als beliebter Porträtmaler tätige Johann Kupetzki hervor, der seines Glaubens wegen Wien verließ und 1719 nach Nürnberg kam, wo er bis zu seinem Tode (1740) gewirkt hat. Trotz langjährigen Aufenthaltes in Italien und starker Beeinflussung von seiten der Holländer, hat er es doch verstanden seine persönliche Eigenart zur Geltung zu bringen und kraftvolle naturalistische Wirkungen zu erzielen. Auch durch ihre leuchtenden Farben fesseln seine gerne genrehaft aufgefaßten Bildnisse, deren viele durch den Kupferstich und die Schabkunst vervielfältigt worden sind. Die letztere hatte in dem 1683 in Nürnberg geborenen und 1738 daselbst verstorbenen Bernhard Vogel, der allein dreiundsiebzig Kupetzkische Bildnisse in Schabmanier ausgeführt hat, einen ihrer tüchtigsten Vertreter.

Die Ausstattungsarbeiten im Rathause haben uns schon mit verschiedenen tüchtigen Plastikern des 17. Jahrhunderts bekannt gemacht, und die Besprechung der Friedhofsepithaphien des 16. Jahrhunderts gab uns zu der Bemerkung Anlaß,

daß auch in der Folgezeit der Erzguß eifrig gepflegt wurde. Aber auch ein tüchtiges Steinbildwerk dankt dem 17. Jahrhundert seine Entstehung: der von dem Bildhauer Bromig geschaffene Tritonbrunnen auf dem Maxplatze (Abb. 150). Er wurde 1687 nach dem Vorbilde von Berninis Fontana del Tritone auf der Piazza Barberini in Rom zur Erinnerung an den am 12. August jenes Jahres bei Mohacs errungenen Sieg über die Türken ausgeführt und erfreut durch gute Verhältnisse, kräftige Massenwirkung und eine ihm durch das Alter verliehene schöne Färbung.

Von den Meistern des Erzgusses ist zunächst der im Jahre 1593 geborene und 1656 verstorbene Johann Wurzelbauer, der Sohn vom Meister des Tugendbrunnens, zu nennen. Seine Beteiligung an der Ausführung des Hauptaltares im Krakauer Dom, die Lieferung mehrerer großer Kronleuchter nach Moskau und eines Evangelienpultes für den Würzburger Dom zeigen, daß die altbewährte Nürnberger Gießkunst ihr Ansehen bewahrt hat. Sein für die Dominikanerkirche gegossenes Grabmal des 1634 im Gefecht bei Reichenschwand in der Nähe von Nürnberg gefallenen schwedischen Obristen Claus Hastver ist verschwunden, nur das Holzmodell hat sich erhalten (Germanisches Museum). Wahrscheinlich rührt von ihm der im Jahre 1624 von den Gebrüdern Johann und Georg Starck veranlaßte Guß des ehernen Christus am Chor der Löffelholzkapelle her, dessen schwarze Patina zu der Sage geführt hat, das Werk sei aus Silber und um die Feinde zu täuschen, von den Nürnbergern, die davon den Spottnamen „Herrgottschwärzer" davontrugen, geschwärzt worden. Das an dem einst die Moritzkapelle mit dem Sebalderpfarrhofe verbindenden Schwibbogen angebrachte Urbild, das nach dem Abbruch jenes Bogens im Jahre 1543 an den Chor der Löffelholzkapelle kam, stammte aus dem Jahre 1482. Sehr wahrscheinlich war es aus Holz und wurde dann der Verwitterung wegen, der es hier an der Wetterseite stark ausgesetzt war, in Bronze nachgebildet. Dabei hielt man sich aber nur im allgemeinen an das Original. Auf keinen Fall hatte dieses so unedle und plumpe Körperformen.

Unter den Nürnberger Bildnern des 17. Jahrhunderts nimmt die erste Stelle Georg Schweigger (1613—1690) ein, der seinen Ruhm mit Miniaturreliefs begründete, die er in Kehlheimer Stein schnitt, der daneben die Holzschnitzerei betrieb und Werke wie den Christusknaben auf einem Tucheraltar der Sebalduskirche und die leider 1859 entfernte und in Möbel umgearbeitete Kanzel dieser Kirche lieferte, aber vornehmlich als Modelleur für den Erzguß tätig war. Als solcher schuf er verschiedene Epitaphien des Johannisfriedhofes, unter denen das Schwanhardtsche (Abb. 153) und das Nützelsche hervorragen (gleich links und rechts vom Eingange). Seine Hauptschöpfung ist der mit aufspringenden Seepferden, Delphinen, Tritonen und Najaden belebte und von der Figur des Neptun bekrönte Neptunbrunnen[177]), der zur Erinnerung an den westfälischen Frieden in den Jahren 1652—1660 ausgeführt, in der Mitte des Hauptmarktes aufgestellt werden sollte, aus unbekannten Gründen aber im Peunthofe aufbewahrt wurde, bis ihn im Jahre 1797 Kaiser Paul I. von Rußland um 66000 fl. erwarb und in Peterhof bei St. Petersburg

aufstellen ließ. Eine von einem Nürnberger Kunstfreund gestiftete Kopie des zwar stark manierierten aber sehr dekorativen Werkes hat im Jahre 1902 auf dem Markte Aufstellung gefunden. Der Entwurf des Brunnens stammt von dem Goldschmied Christoph Ritter. Im Verein mit diesem schuf Schweigger auch den

Abb. 153. Schwanhardts Epitaph von Georg Schweigger auf dem Johannisfriedhof.
Aus: M. Gerlach, Die Bronze-Epitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg.

plastischen Schmuck für den im Jahre 1658 zu Ehren Kaiser Leopold I. errichteten Triumphbogen. Der Goldschmied Christoph Ritter (1610—1676) war ein vielseitiger gewandter Meister, der mit dem gleichen Geschick, mit dem er große und kleine Figuren modellierte, die Metalltreibarbeit und den Stein- und Eisenschnitt betrieb. In der Waffenverzierungskunst des 17. Jahrhunderts spielte der Eisen-

schnitt eine hervorragende Rolle. Ihr Hauptmeister war Gottfried Christian Leigebe, der, ein Schlesier von Geburt, im Jahre 1645 mit fünfzehn Jahren nach Nürnberg kam, wo er seine künstlerische Bildung empfing und bis zum Jahre 1668 tätig war. In diesem Jahre berief ihn der große Kurfürst nach Berlin, wo er hochgeehrt im Jahre 1683 starb. Er beschränkte sich nicht auf Waffenzieraten, sondern schnitt auch Stockknöpfe, Schachfiguren, ja Reiterstatuetten bis zu 25 cm Höhe. Andere tüchtige Nürnberger Eisenschneider waren Christian Maler und Hans van der Pütt. Mit dem Eisenschnitt wußte auch der Zeugleutnant Leo Pronner umzugehen, der berühmt war durch seine, dem Geschmacke des Zeitalters so recht entsprechenden virtuosen Miniaturarbeiten, technische Spielereien, wie der Kirschkern des früher auch für einen bloßen Virtuosen gehaltenen Peter Flötner. Auch Pronner verzierte Kirschsteine mit Bildnissen. Einen Kirschstein füllte er mit 100 zierlich geschnitzten Möbeln und Hausgeräten „und ist doch damit solcher Kern noch nicht ganz angefüllet". Auf die Größe eines Pfennigs schrieb er das Vaterunser und ließ noch in der Mitte Platz zur Anbringung eines Kruzifixes. Eine offenbare Übertreibung ist es nun, wenn uns von dem zu Beginn des 18. Jahrhunderts tätigen Kunstdrechsler Hautscher (wahrscheinlich Hautsch und ein Glied der bekannten Mechanikerfamilie) berichtet wird, daß er ein Pfefferkorn aushöhlte und darin 100 Becherchen tat „von Elfenbein gedreht von guter Figur, deren jedes einen runden Fuß und freiherumlaufenden klappernden Ring hatte". Schon im 16. Jahrhundert hatte in Nürnberg die Drechslerkunst[178]) geblüht, wie schon aus den Worten Luthers erhellt, der sich mit der Bemerkung „wir möchten aber lieber etwas von eurer zierlichen Nürnberger Arbeit haben" um Drechslergerät nach Nürnberg wendet. Die Hauptmeister erstanden dieser Kunst aber erst im 17. Jahrhundert in der Familie Zick. Schon der im Jahre 1630 verstorbene, eine zeitlang am kaiserlichen Hofe in Prag tätige Peter Zick wird gerühmt, der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete aber war sein 1594 geborener Sohn Lorenz, den im Jahre 1643 Kaiser Ferdinand III. für eine Zeit nach Wien berief, um sich von ihm in der Kunstdrechslerei unterrichten zu lassen, und der im Jahre 1666 in Nürnberg gestorben ist. Außer Elfenbeingefäßen, die er den Buckelgefäßen der Goldschmiede nachbildete, schuf er als technische Wunderwerke in größerer Zahl ineinanderliegende Polyeder und Kugeln, sowie mit kleinen runden Öffnungen versehene eiförmige Hohlkörper mit einem darin eingeschlossenen, mit Malerei oder Schnitzerei geschmückten großen, freibeweglichen Medaillon, das bei der Aushöhlung ausgespart wurde, sogen. Kontrefaitbüchsen. Ein berühmter Meister war auch sein Sohn Stephan, der erblindete und im Jahre 1715 starb. Seine und seines 1777 verstorbenen jüngeren Vetters David Zick Besonderheit war die Herstellung künstlicher Augen und der sogen. Dreifaltigkeitsringe, bei denen drei Ringe, ohne einander zu berühren, schlangenförmig umeinander herumgewunden sind. Aus der Drechslerei ist der Musikinstrumentenmacher Johann Christoph Denner hervorgegangen, der im Jahre 1696 in Nürnberg die Klarinette erfand. Unter den Kleinkünsten, die im 17. und 18. Jahrhundert eine größere Beachtung verdienen als die Schöpfungen der Maler und Bildhauer, steht obenan die Gemmenschneide-

kunst, welcher in dem 1676 zu Nürnberg geborenen Christoph Dorsch ein angesehener Meister und in dessen Tochter und Schülerin Susanne Marie (1701 bis 1765) eine diesen noch übertreffende bedeutende Meisterin erstand. Für ihre künstlerische Entwicklung war ihre Verheiratung mit dem genannten Maler Johann Justin Preisler von Bedeutung. Die mit der Gemmenschneidekunst zusammenhängende, von dem Goldschmied Hans Weßler in Nürnberg eingeführte Glasschneidekunst fand ihre Hauptvertretung in der Familie Schwanhardt. Die mit besonderer Klarheit in Glas und Kristall ausgeführten Arbeiten Georg Schwanhardts (1601—1667) waren am Hofe Kaiser Rudolf II. sehr geschätzt. Neben dem Schnitt wandte sein Sohn Heinrich (gestorben 1693) noch die Hoch- und Tiefätzung an. Auch seine Töchter Sophie, Susanne und Marie trieben mit Erfolg die Glasschneidekunst und führten vielbegehrte Arbeiten mit „schönen Blumen und Laubwerk" aus. Auch einige schöne Glasfenster besitzt Nürnberg aus dem 17. Jahrhundert, vor allem das im Jahre 1601 an Stelle eines älteren Fensters von dem Züricher Glasmaler Springlin ausgeführte Tucherfenster im Chor der Lorenzkirche mit vielen Wappen und Wappenmedaillons zwischen zwei hohen laubumkränzten Säulen, auf denen allegorische Figuren stehen. Ähnlich das große Imhoffsche Fenster an der südlichen Chorwand von St. Sebald vom Jahre 1641. Schöne Arbeiten sind auch die 1613 ausgeführten kleinen Wappenfenster an der Ostwand des Rathaussaales. Zierliche, wie Federzeichnungen wirkende Glasmalereien führte mit schwarzer oder brauner Tusche der 1640 aus Harburg eingewanderte Johann Schaper[179]) auf Trinkgläsern aus und in derselben Weise schmückte er auch weiße Fayencekrüge. Seine Art fand mehrere Nachahmer. Zu den übrigen Künsten tritt seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Nürnberg die Fayencegefäßindustrie. Im Jahre 1712 wurde von Christoph Marx und Johann Konrad Romedi eine „Porcelaine-Fabrique"[180]) gegründet, die nie wirkliches Porzellan, sondern wie Delft nur die das Porzellan imitierende Fayence und zwar mit Vorliebe die weiß-blaue fabriziert hat (Abb. 154). Die Fabrik war bis weit in unser Jahrhundert hinein tätig und wurde erst im Jahre 1850 aufgelöst.

Abb. 154. Nürnberger Fayence.
Aus: Kunstgew.-Bl. 1887.

Seitdem die Kalkschneider Hans und Heinrich Kuhn bei der Ausstattung des Rathauses, in dem schon erwähnten Hause Albrecht Dürerplatz 16,[181]) dessen Stukkaturen sie im Jahre 1619 ausführten, und in einem Saale des Hauses Weinmarkt 11,

wo an der mit lebensgroßen Einzelgestalten und schönen grotesken Ornamenten reich ausgestatteten stukkierten Decke neben der Jahreszahl 1620 das Monogramm H. K. angebracht ist, den Stuck zu Ehren gebracht hatten, erscheint dieser überhaupt an den Decken und Wänden der Bürgerhäuser als wichtiger Rivale des Holzes. Im 17. Jahrhundert schwer und massiv, bekamen im darauffolgenden Jahrhundert die Stukkaturen den dem Wesen ihrer Technik entsprechenden leichten und graziösen Anstrich. Bezeichnende Beispiele für das 17. Jahrhundert bieten der am Ende des Kaiserhofes (so genannt nach den Bildnissen deutscher Kaiser an seiner Längswand) gelegene große Saal im Hintergebäude des Hauses Winklerstraße 5, die Säle im Hause Weintraubengasse 2 (Restaurant zum Krokodil) und das Fembohaus. 1662 erhielt die Spitalkirche durch den Italiener Carlo Brentano ihren schwerfälligen barocken Stukkaturenschmuck.

Abb. 155. Chörlein am Hause Karolinenstr. 30.
Aus: Nürnberger Motive von W. Biede.

Für die Baukunst gab es im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht viel zu tun. Nur ein bedeutenderes Bauwerk ist nach der Rathauserweiterung namhaft zu machen: das 1672 ausgeführte Weizenbräuhaus, dessen drei Giebelstockwerke von energisch geschwungenen Volutenpaaren eingefaßt sind. — Die wichtigsten Zeugen baukünstlerischer Tätigkeit sind die steinernen Chörlein, mit denen man nun die alten Häuser versah, wie beispielsweise das Imhoffsche Haus Tucherstraße 20. Als Flankierungsmotiv erscheint hier die an vielen Chörlein wiederkehrende hochgezogene Flachkonsole mit Maske. Gerne werden diese Flanken auch in Form grotesker Hermen gebildet. Jenem Chörlein verwandt ist ein anderes an dem jüngst erneuerten Hause

Josephsplatz 5, dessen Mittelfeld die auf den Epitaphien häufig wiederkehrende Darstellung eines auf einen Totenkopf gestützten kleinen Genius mit der Sanduhr zeigt. Häufiger als die polygone ist jetzt die rechteckige Grundrißform der wie am Hause Karolinenstraße 8 auch zuweilen zweistöckig vorkommenden Chörlein. Gerne

Abb. 156. Ägidienkirche. (S. 208)
Phot. von F. Schmidt.

werden sie auch statt aus Stein aus Holz gebildet. Ein typisches Beispiel hierfür bietet das Haus Breitegasse 71. Im 18. Jahrhundert kommt das hölzerne Chörlein allgemein in Gebrauch. Ein anmutiges Beispiel des Spätbarockstiles aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts mit zierlicher Ornamentik weist das Haus Karolinenstraße 30 auf (Abb. 155). Die Ornamentationsweise ist der des 1677 in Nürnberg geborenen und 1713 als fürstlicher Baudirektor in Bayreuth verstorbenen Paul

Decker, des Verfassers des „Fürstlichen Baumeister" verwandt, der durch Vorlagen zu Plafonds, Kaminen, Möbeln, Grotesken usw. in der Weise seines künstlerischen Vorbildes Bérain auf die dekorativen Künste seiner Zeit einzuwirken suchte. Seine den Übergang vom Barock zum Rokoko bezeichnende Geschmacksrichtung zeigt auch die reiche innere Ausstattung der Ägidienkirche (Abb. 156), die nach dem Brande, der im Jahre 1696 die alte romanische Kirche eingeäschert hatte, in den Jahren 1711—1718 von dem Ingenieurobristen Gottlieb Trost nach dem Entwurf seines Vaters Johann Trost in den Formen des in Italien zur Ausbildung gebrachten klassizistischen Barockstils erbaut worden ist. Wirkungsvoll ist der Kontrast, den die zierlichen Formen des Portales mit der Mächtigkeit der dieses flankierenden hohen Säulen bilden, und einen wirksamen Gegensatz bilden auch der strenge Dorismus des unteren Teiles und die reiche und freiere Gliederung der gut entwickelten und mit weicher Einziehung des Helms besonders glücklich abgeschlossenen Türme. Der alte gotische Chor fand beim Neubau wieder Verwendung, erhielt aber eine prunkende Stukkaturverkleidung. Den barocken Hauptaltar schmückt eine durch einen der Preisler um eine himmlische Glorie verlängerte Werkstattwiederholung der van Dyckschen Beweinung Christi (Berlin). An den Chor schließt sich ein Kuppelraum an, dessen mit Zwickelmalereien versehene Kuppel nach außen nicht hervortritt. In das mit flott ausgeführten grotesken Stukkaturen und mit einem von Johann Martin Schuster und Johann Daniel Preisler stammenden stark manierierten großen Mittelbilde ausgestattete Spiegelgewölbe schneiden zur Anbringung von Tür- und Fensteröffnungen Stichkappen hinein. Die räumliche Wirkung dieses als gestrecktes Oval gebildeten säulenlosen Kirchenraums ist günstig, doch stehen der die Kanzel enthaltende Kuppelraum und der Chor mit ihm in keinem organischen Zusammenhang. — Eine etwas jüngere Schöpfung des Nürnberger Spätbarockstiles ist mit seinen langgestreckten Pilastern das vor einigen Jahren eingelegte Bezirksamtsgebäude 27, an dessen Stelle heute das Hauptpostgebäude steht. Ungefähr der Mitte des Jahrhunderts gehören zwei Gebäude am Weinmarkt 10 und 12 an, von denen das erstere (Verein Merkur) ein stuckiertes Treppenhaus besitzt, wie sie sich mehrfach in Nürnberg finden. Noch zwei Brücken sind hier als tüchtige Leistungen des Nürnberger Barockstils zu nennen: die 1700 ausgeführte Museumsbrücke, an deren Seitenmitten mit Wappen besetzte Pfeilerbekrönungen aufragen, welche die Form von Nischen haben und durch Gittertüren abgeschlossen sind, und die zu Ehren Kaiser Karls VI. im Jahre 1728 aufgeführte, gleichfalls durch schöne Eisengitterungen ausgezeichnete Karlsbrücke, wo schön verzierte schlanke Obelisken die Pfeilerbekrönung bilden.

Auch das Rokoko mit seinen die Groteske verdrängenden bizarren Schnörkeln und naturalistischen Blumengehängen hat in Nürnberg seine typischen Vertreter. Das beste Beispiel eines Rokokozimmers mit graziösen Stuckzieraten an Plafond, Kehlung und Wänden bietet des Haus Wunderburggasse 8. Hier hat sich auch der alte Rokokoofen erhalten, das beste Beispiel eines solchen aber bietet das Germanische Museum in einem aus Löffelholzschem Besitz stammenden Prachtexemplar. Nur vereinzelt finden sich die Elemente der Rokokodekoration an den Fassaden.

Eine vollständige Rokokodekoration heiterster Art mit lustigen Schnörkeln am Chörlein und über den Fenstern zeigt das Haus in der Adlerstraße 19. Dieselbe Straße weist in dem schmuckreichen Hause 33 ein bezeichnendes Beispiel des Louis XVI. Stiles auf. Wie dieser, so hat auch der Klassizismus in Nürnberg nur ganz vereinzelte Blüten getrieben. Das Hauptwerk ist der im Jahre 1785 von den Deutschherren begonnene stark antikisierende Kuppelbau der Deutschhauskirche (Abb. 157), der unvollendet geblieben ist, weil der Orden zu Beginn unseres Jahrhunderts seine Bedeutung und Selbständigkeit verlor. Der im Geiste des beginnenden Klassizismus mit feinem Geschmack durchgeführte Innenausbau ist eine vor wenigen Jahren entstandene Schöpfung Franz Brochiers.[182])

Abb. 157. Deutschhauskirche.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 158. Das Germanische Nationalmuseum von August von Essenwein und Gustav von Bezold. (S. 214)
Phot. von F. Schmidt.

12. Die Kunst im 19. Jahrhundert.

A. Die Baukunst.

Von der Höhe, welche Nürnberg vom 14. bis 16. Jahrhundert angenommen hatte, war es im Laufe der beiden nachfolgenden Jahrhunderte jäh herabgesunken. Finanziell zerrüttet, ohne lebenskräftige ideale Antriebe und politisch machtlos trat es in das 19. Jahrhundert hinein. Der Handel, der den Grund zu seiner einstigen Macht und Größe gelegt hatte, war vollständig gelähmt, dem gewerblichen Leben fehlte jeder höhere Schwung und von einem über das lokale Interesse hinausgehenden künstlerischen Leben war keine Rede. Ein schönes Bild einer großen und stolzen Vergangenheit bot es den Fremden, die staunenden Auges ein Stück Mittelalter in die Gegenwart hineinragen sahen, aber das einst so kräftig pulsierende Leben war aus dem schönen Körper gewichen. Das wurde anders von dem Augenblicke an, als am 15. September des Jahres 1806 Nürnberg seine Reichsunmittelbarkeit aufgab und eine bayerische Stadt wurde. Da zeigte es sich, daß hier doch noch lebendige Kräfte latent gewesen waren, welche nur des Anschlusses an ein großes und starkes Ganzes bedurften, um selbst ein Ganzes zu werden. Handel und Gewerbe blühten wieder auf und den veränderten Produktionsverhältnissen Rechnung

tragend, verwandelten sich viele Handwerkszweige in wohlorganisierte Fabrikbetriebe. Aus der alten Kunststadt ist heute eine von rauchenden Kaminen umgebene und vom modernen Leben durchflutete Industriestadt geworden, das Bild modernen Gewerbfleißes. So spiegelt sich wie einst hier der Geist der Zeit. Aber auch an künstlerischem Leben hat es der Stadt im 19. Jahrhundert nicht gefehlt, wenn sie auch nicht gerade auf den Namen einer Kunststadt Anspruch machen kann.[188])

Abb. 159. Das Imhoffsche Haus, umgebaut von Karl Alexander von Heideloff. Links das Pellerhaus, vorn das Kaiserdenkmal von W. von Rümann. (S. 212 u. 229) Phot. von F. Schmidt.

Lehrreich ist es, an der Hand der hier im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen Bauten den Wechsel und Wandel des Geschmackes zu beobachten, dessen verschiedene Strömungen stark und entschieden auftraten, und bemerkenswert ist auch Nürnbergs Stellung in der Entwicklung des deutschen Kunsthandwerks, das zwar nicht wie vor Jahrhunderten von hier seine starken Anstöße empfing, sich aber in Schule und Praxis stets einer besonderen Pflege erfreut hat. Wie der Baukunst und dem Kunsthandwerk so entstanden auch der Plastik, Malerei und den graphischen Künsten Meister von lokaler Eigenart.

Die Geschichte der Nürnberger Baukunst im 19. Jahrhundert ist die Geschichte der Bemühungen, die künstlerischen Stilweisen, die vor Zeiten hier geblüht haben, vor allem die Gotik und die Renaissance neu zu beleben und Werke von historischer Stiltreue zu schaffen.[184]) Zunächst behauptete sich noch die klassische Richtung und schuf Werke wie das aus hellenischer Stimmung hervorgegangene, in Marmor gedachte und empfundene Haus Theresienstraße 9 und die den nüchternen Sinn des ausgehenden Klassizismus spiegelnde Hauptwache. Bald aber reagierte dagegen die schon Ende des 18. Jahrhunderts erwachte Romantik, die mit der Freude an der Kultur des Mittelalters zugleich den Sinn für dessen künstlerische Weisen weckte und an die Stelle der klassischen Kunst die gerne von ihr als germanische Kunst bezeichnete Gotik treten ließ. Ihr erstand ein warmer Fürsprecher in Karl Alexander von Heideloff, der 1788 in Stuttgart geboren, im Jahre 1818 nach Nürnberg kam und hier auf das eifrigste bemüht war, Sinn und Liebe für die Denkmäler der Gotik, deren er viele publiziert und deren Ornamente er gesondert herausgegeben hat, zu wecken und die Baukunst aus den antikisierenden in die gotischen Bahnen zu lenken. Freilich entsprach sein auf vielen Gebieten sich betätigendes künstlerisches Können nicht seinen auf eine Wiederbelebung der altheimischen Kunst gerichteten Absichten. Die von ihm, der als Lehrer an der neugegründeten Polytechnischen Schule wirkte und Schule machte, stammenden Bauten sind von erschreckender Dürftigkeit und Leere. Bezeichnend für seine künstlerische Art ist die im Jahre 1828 vorgenommene Umgestaltung der Fassade des an das Pellerhaus stoßenden Imhofschen Hauses auf dem Ägidienberge (Abb. 159), die man mit Wehmut betrachtet, wenn man daran denkt, wie schön und charaktervoll die Front vorher gewesen war.[185]) Verschiedene Kupferstiche haben uns ihr früheres Aussehen, das der Hoffront des Tucherschlößchens verwandt war, bewahrt. Schon 1823 hatte er dem damals Klett'schen Hause, Theresienplatz Nr. 8, die wunderlichen Zieraten gegeben. Seines Geistes ist auch das für die romantische Gotik typische überreich verzierte Haus Hauptmarkt 26. Trocken und nüchtern ist der von Solger vollendete Lorenzer Pfarrhof. In klassizistischen Geleisen bewegte er sich wider seinen Willen, als er im Jahre 1821 den mit den Bronzemedaillons Dürers und Pirkheimers geschmückten Brunnen auf dem Marxplatz schuf. Das Werk steht künstlerisch höher als seine gotischen Schöpfungen zu denen auch der 1824 entstandene Brunnen mit der Statue Adolfs von Nassau am Nassauer Hause gehört. Das Hauptverdienst Heideloffs besteht ohne Zweifel in dem, was er getan hat, um seinen Zeitgenossen das Verständnis der mittelalterlichen Kunst zu erschließen. Aus seiner Schule ist der vornehmlich als Restaurator (Burg Hohenzollern, Erfurter Dom, Stiftskirche von Aschaffenburg usw.) und als Maler historisch-romantischer Gegenstände bekannte, lange Jahre als Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule tätige Georg Eberlein hervorgegangen. Bei seiner Denkmalspflege hatte Heideloff in Albert Reindel, dem Wiederhersteller des Schönen Brunnens einen wackeren Bundesgenossen. War diese Restaurationsarbeit auch nicht einwandsfrei, so zeugte sie doch von einem für die damalige Zeit tiefen Eindringen in die Formensprache der Gotik. Stark veräußerlicht erscheint die alte Kunst in den Bauten des aus der Gärtnerschen Schule hervorgegangenen 1889 verstorbenen Bernhard Solger, der von 1838 bis 1872

städtischer Baurat in Nürnberg gewesen ist und noch in der Folgezeit hier gebaut hat. Am wenigsten lag ihm die romanische Kunst, die er in willkürlicher Umbildung mit Reminiscenzen an den überhaupt in seine Kunst stark hineinspielenden Maximiliansstil beim Bau des 1877 vollendeten Justizgebäudes verwendet hat. Besser sind im allgemeinen seine gotischen Schöpfungen wie die durch Kreisbaurat Förster mit einem reich ausgestatteten Erweiterungsbau versehene Kgl. Bank und die Handelsschule, doch fehlt auch ihnen die Kraft und das blühende Leben, die das Wesen der alten Kunst ausmachen. Ganz versagte seine Kunst beim Bau des früheren Telegraphengebäudes auf dem Hauptmarkt. Diese unsinnlich saftlose Kunstweise ist auch bezeichnend für den Villenstil, wie ihn neben Solger der am Polytechnikum als Lehrkraft wirkende Johann Christian Böhrer in den sechziger und siebziger Jahren in der Marienvorstadt gepflegt hat.[186]) Was diese Bauten einigermaßen erträglich macht und uns veranlaßt ihre Schöpfungen über manches sogenannte Renaissancewerk der nachfolgenden Zeit zu setzen, ist ein gewisser Hauch altväterischer Gemütlichkeit. Den hatte z. B. auch Solgers im Jahre 1845 vollendetes Krankenhaus, das dem Theaterneubau hat weichen müssen, und der ein Jahr später vollendete alte Bahnhof. Wie die Bezeichnung „modern-altdeutscher Stil", die man Anfang der siebziger Jahre auf ein Gebäude wie die damals entstandene Bahnpost anwandte (Lochner), lehrt, glaubte man in jenen Tagen, den neuzeitlichen künstlerischen Bedürfnissen am besten zu entsprechen, indem man in dieser willkürlichen Weise die alten Kunstformen in Anwendung brachte. Nur vereinzelt erscheinen neben der Gotik andere Stilweisen, so an dem 1833 in gräzisierenden Formen von Schmidner erbauten Theater, das schon seit einigen Jahren seinem Zwecke entzogen, nunmehr zum Abbruch bestimmt ist, so an der am Pegnitzufer aufwachsenden stattlichen Synagoge, die Anfang der siebziger Jahre der Stuttgarter Baurat Wolff wie in anderen Städten so auch hier in maurischen Formen erbaute.

In den sechziger Jahren klang die romantisierende Gotik aus. An ihre Stelle trat die Renaissance, nicht in der Form wie sie im 16. Jahrhundert in Nürnberg geblüht hatte, sondern in jener aus der italienischen Renaissance abgeleiteten Form, die lange als moderne Bauweise gegolten hat und diese Bezeichnung insofern verdiente, als es ihr nicht auf historische Echtheit, sondern vielmehr auf ein dem Modegeschmack sich anpassendes freies Gestalten mit dem überkommenen Formenapparat ankam. Vor dem Erwachen der Moderne bezeichnete man jene Schaffensweise im Gegensatz zur „echten" der historischen Stilisten mit tadelndem Beigeschmacke als modern. Den Anfang der Renaissance-Richtung bezeichnen das gegen Mitte der siebziger Jahre unter Solgers Leitung von G. F. Hildenbrand erbaute große Etagenhaus Königstraße 41. Eine Hildenbrandsche Arbeit aus dem Ende der siebziger Jahre ist auch die Villa Faber, Spittlertorgraben 49, die vor einigen Jahren der Münchener Emanuel Seidl umgebaut und neu eingerichtet hat. Von Seidl stammen verschiedene Um- und Neubauten der letzten Jahre, darunter die im Verein mit dem durch eine gesunde moderne Tendenz ausgezeichneten Architekten Hans Müller (Villa Frommannstraße 21) erbauten Häuser Contumazgarten 9 und 11.

Dem Beispiele Hildenbrands, der später verschiedene Häuser mit Konradin Walther gebaut hat, folgten David Röhm, Theodor Eyrich, Emil Hecht und

Leonhard Bürger, ohne sich jedoch an die italienisierende Weise zu binden. Vielmehr wurden von ihnen bei freier Verwendung und Umbildung der alten Formen auch die deutsche Renaissance und das Barock gepflegt. Nach einem geistvollen, schon an die Wallotsche Kunst gemahnenden Entwurf des genialen Adolf Gnauth schuf Eyrich Ende der siebziger Jahre die stattlichen Etagenhäuser Johannisstraße 1 und 3.

Abb. 160. Der „Deutsche Kaiser" von Konradin Walther. Phot. von F. Schmidt.

Waren die „Modernen" der siebziger und achtziger Jahre auch der alternden Romantik Herr geworden, so war damit den auf historische Stilechtheit zielenden Kunstbestrebungen kein Ende bereitet. Im Gegenteil brach für diese jetzt erst die Zeit ihres höchsten und kraftvollsten Wirkens an.

Ein strenger Gotiker erstand der Nürnberger Baukunst in dem 1866 zum Leiter des Germanischen Nationalmuseums berufenen, 1892 verstorbenen August von Essenwein[187]), der das dieser Anstalt als Gebäude dienende Kartäuserkloster durch verschiedene Anbauten zu einer großartigen Anlage erweitert hat, der der jetzige Leiter Gustav von Bezold an der Stadtgrabenseite ihren würdigen Abschluß gab (Abb. 158). Andere Schöpfungen Essenweins sind die Wiederherstellung und Ausmalung der Frauenkirche, sowie der große Erweiterungsbau des Rathauses, der im großen Hofe und in der Theresienstraße so unvermittelt an den Jakob Wolffschen Monumentalbau tritt und nur am Fünferplatz, wo in geschickter Weise ein hoher Uhrturm angeordnet ist, mit dem alten Bau einigermaßen in organische Verbindung gebracht worden ist. Anders als in den Bauten der Heideloff und Solger nimmt sich bei Essenwein die Gotik aus. Ihre Grundsätze sind besser verstanden, aber ihren Formen

fehlt die Lebenswärme. Ein Hauch wissenschaftlicher Kühle umweht seine Schöpfungen und trennt sie von den aus lebhaftester Empfindung heraus gestalteten Werken der Altmeister. Erst in der zu Beginn der achtziger Jahre ausgereiften Kunst Konradin Walthers, der beim Synagogenbau seine Bautätigkeit in Nürnberg begann und schon durch seinen in den siebziger Jahren entstandenen Ausbau des Hauses Adlerstraße Nr. 26 gezeigt hatte, daß es ihm um die genaueste Wiedergabe der alten Bauformen zu tun war, wurde die alte Nürnberger Bauweise wieder lebendig. Seine erste bedeutende

Abb. 161. Städtisches Amtsgebäude am Fünferplatz von Hans Pylipp. (S. 216)
Phot. von F. Schmidt.

Schöpfung, die zum besten gehört, was die historische Stilkunst im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts geschaffen hat, ist das durch seine gute Struktur, seine organische Gliederung und seine vortreffliche Detaillierung erfreuende Hotel „Deutscher Kaiser",[188] ein Werk der Gotik, wie es in solcher Stilechtheit Nürnberg nicht seit den Tagen des Mittelalters hatte entstehen sehen (Abb. 160). Die Gotik, die Walther hier zu Ehren kommen ließ, ist sonst seine Sache nicht. Mit Vorliebe pflegt er jene für die Profanbaukunst Nürnbergs im 16. Jahrhundert bezeichnende reizvolle Stilweise, die aus dem Ringen der heimischen Gotik mit den seit Beginn des 16. Jahr-

hunderts aus Italien eindringenden „antikischen" Elementen hervorgegangen ist. Daneben huldigt er der entwickelten Renaissance. Meisterhaft versteht er sich auf die künstlerische Disponierung und Ausmessung der Räume und deren Ausstattung mit stilecht durchgeführtem Täfelwerk. In günstigster Weise hat er dadurch die Kunstschreinerei gefördert. Seine Hauptschöpfungen in Nürnberg sind außer dem Deutschen Kaiser, Nisters Fabrikgebäude und Wohnhaus, die Kgl. Kunstgewerbeschule und der überaus glücklich mit der alten Stadtmauer in Verbindung gebrachte Bau des Köchert-, Ludwigstor- oder Tucherzwingers[188]), dessen Schönheit in der klaren und natürlichen Abwägung der Massen beruht. Zur Zeit entsteht nach seinem Entwurf das Künstlerhaus, bei dem es darauf ankommt, den richtigen Ausgleich mit dem den Eingang zur Stadt behütenden mächtigen Frauentorturm zu finden. Nicht nur durch sein künstlerisches Schaffen hat Walther sich ein bleibendes Verdienst um die Entwicklung der Nürnberger Baukunst erworben, sondern auch durch seine Lehrtätigkeit an der Kgl. Kunstgewerbeschule, indem er das jüngere Geschlecht zu einem sich bis auf das letzte Detail erstreckenden gewissenhaften Studium der alten Bauten erzog und so der Oberflächlichkeit und Willkür steuerte. Aus seiner Schule ist Hans Pylipp hervorgegangen, dem es vornehmlich die ornamentfrohe Frührenaissance angetan hat und der sowohl in dem schön durchgebildeten Hotel Viktoria als auch in der an Stelle des Fünferhauses getretenen Rathauserweiterung[190]), die in so anziehender Weise durch einen die Straße überbrückenden Bogengang mit dem alten Rathaus verbunden ist, Bauten von edlem Geschmack geschaffen hat (Abb. 161). Von gediegener Schönheit sind auch seine Vertäfelungen, deren eine besonders reiche und schöne der große Sitzungssaal jenes Amtsgebäudes aufweist. Mit viel Glück hat er sich im modernen Villenbau versucht und eine ausgezeichnete Leistung ist sein gut in die Landschaft hineinkomponiertes Bootshaus am Dutzendteich. Um die künstlerische Ausstattung von Villen hat sich besonders Hans Ißmeier verdient gemacht, von dem zur Zeit am Maxtorgraben eine Villa erbaut wird, die durch ihre klare und reiche Gliederung gefällt.

Von den Waltherschülern sind Otto Seegy, Johann Will und Friedrich Küfner zu nennen, ersterer als Schöpfer verschiedener Privatbauten, darunter das vorzüglich detaillierte Haus an der Ecke der Clara- und Sterngasse, das Haus zum goldenen Rößlein in der Äußeren Laufergasse und eine Reihe städtischer Bauten, von denen das in der Preißlerstraße gelegene Schulhaus, die beiden Feuerwachen und der zur Erzielung besserer Verkehrsverhältnisse geschickt durchgeführte Durchbruch bei dem sehr gut restaurierten Weißen Turm zu nennen ist. Von Will, der zur Zeit beim Bau der Deutschen Bank in der Adlerstraße beteiligt ist, rührt die erwähnte Wiederherstellung der Johanniskirche her, während der stark beim Bau des Deutschen Kaisers und des Bayerischen Gewerbemuseums beteiligte, heute für die Stadterweiterung tätige Friedrich Küfner eine Gruppe städtischer Arbeiterhäuser am Muggendorfer Weg geschaffen hat.

Große historische Treue zeichnet, wie die Bauten Walthers und seiner Schule, auch die Kunst des städtischen Baurats Heinrich Wallraff aus, der stark am Essenweinschen Rathausumbau beteiligt war und hier selbständig die schmuckreiche „Schöne

Treppe" ausgeführt hat. Ein ausgezeichneter Kenner der Gotik hat er, wie erwähnt, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die Wiederherstellung des Schönen Brunnens durchgeführt. In der Mehrzahl seiner Bauten aber huldigt er der deutschen Renaissance. Als solche sind zu nennen die so eng mit der alten Stadtmauer verquickte städtische Musikschule am Hallertor, das Krankenhaus, verschiedene Schulhäuser, unter denen die durch prachtvolle Einzelheiten ausgezeichnete Schule am Melanchthonplatz hervorragt, und die so straff aus der Pegnitz aufwachsende und so gut mit der alten Karlsbrücke sich verbindende städtische Markthalle (Abb. 162). Mit sicherem Gefühl ist hier überall die alte Kunst den modernen Zwecken angepaßt worden, ohne daß sie dabei ihre

Abb. 162. Markthalle von Heinrich Wallraff.
Phot. von F. Schmidt.

Eigenart eingebüßt hätte. Diese natürliche Verbindung von weiser Zweckmäßigkeit und künstlerischer Echtheit gibt vor allem auch den Schöpfungen des Kirchenbaumeisters Joseph Schmitz[191]) das charakteristische Gepräge. Unmittelbar aus dem künstlerischen Empfinden der Vergangenheit erwachsen, berühren sie uns doch in ihrer zweckvollen und natürlichen Gestaltung wie Schöpfungen einer zeitgemäßen Kunst. Der Gegensatz von Alt und Modern scheint hier aufgehoben zu sein. Die persönliche Eigenart des aus der Fülle der Kraft schaffenden Meisters tritt so stark hervor, daß die Verwendung alter Formen als etwas Sekundäres empfunden wird. Nicht weil sie die Formensprache der Vergangenheit reden, sondern weil durch diese ein lebhaft empfindender Künstler zu uns spricht, wirken diese Bauten mit jener Unmittelbarkeit auf uns ein wie die von uns bewunderten Schöpfungen der Ver-

Abb. 163. Poliklinik von Joseph Schmitz.
Phot. von F. Schmidt.

gangenheit. Eine seiner feinsinnigsten Schöpfungen in Nürnberg ist die der alten Stadtmauer am Pegnitzeinfluß so reizvoll angepaßte Poliklinik[192]), deren malerische Erscheinung das ungesuchte Ergebnis eines ebenso praktischen wie poetischen Bausinnes ist (Abb. 163). Schmitz ist eigentlich Kirchenbaumeister und als solcher in und außerhalb Nürnbergs vielseitig tätig. Nach Nürnberg hat ihn die Wiederherstellung der Sebalduskirche geführt, die er zuerst unter Hauberissers Leitung und dann selbständig in den Jahren 1888—1906 außen und innen mit ebenso großer archäologischer Treue wie künstlerischer Freiheit durchgeführt hat, so daß sie als Muster einer Restauratorenarbeit gelten kann. Seit 1904 führt er im gleichen Geiste die Wiederherstellung des Äußeren von St. Lorenz durch, wobei er in dem Architekten Otto Schulz eine von den gleichen künstlerischen Tendenzen beherrschte Hilfskraft hat. In der im Jahre 1901 vollendeten gotischen Peterskirche bereicherte er Nürnberg um einen Kirchenbau von überraschend schöner Raumwirkung[193]). Von seinen in der Nachbarschaft Nürnbergs geschaffenen kirchlichen Schöpfungen sei das wie mit der landschaftlichen Umgebung verwachsene Zirndorfer Kirchlein genannt. Die Profanbaukunst Nürnbergs dankt ihm außer der Poliklinik das im Geiste der Renaissance großzügig durchgeführte evangelische Vereinshaus.

Dem ernsten und strengen Schaffen dieser in den Tiefen der alten Kunst wurzelnden Meister ist es zu danken, wenn die Nürnberger Bautätigkeit im allgemeinen auf einem erfreulichen künstlerischen Niveau steht und von einzelnen Dissonanzen abgesehen, wie sie das neunzehnte Jahrhundert in alle unsere Städte getragen hat, das Gesamtbild der Stadt noch immer ein künstlerisches genannt werden kann. Nicht zum wenigsten hängt die den Nürnberger Neubauten eigene Gediegenheit auch damit zusammen, daß den Bauleuten ein in nächster Nachbarschaft (Wendelstein) gebrochener vorzüglicher Sandstein zur Verfügung steht und daß in den Bauhandwerkern, insbesondere den Steinmetzen noch ein gutes Maß gesunder Handwerkstradition steckt.

Auf die Dauer sollte sich Nürnbergs Baukunst aber nicht in den Bahnen der Gotik und Renaissance behaupten. Vielmehr hielt in den neunziger Jahren der Barockstil seinen Einzug in die Stadt und schuf Werke wie den 1896 vollendeten stattlichen Neubau des Bayerischen Gewerbemuseums (Abb. 164) und das Leykaufsche Kunstgewerbehaus (Abb. 165) in der Karolinenstraße, jenes eine Schöpfung des Museumsleiters Oberbaurat Theodor von Kramer und Friedrich Küfners, das letztere, das mit seinen reichen Schmuckmitteln mit denen der gegenüberliegenden Front der Lorenzkirche und des Nassauerhauses zu wetteifern scheint, ein Werk des Kunstgewerbeschuldirektors Franz Brochier. Als guter Barockbau sei auch Hans Kiesers Etagenhaus, Frommannstraße 1, genannt.

Mit dem Übergang von der Renaissance zum Barock aber war die baukünstlerische Frage nicht gelöst worden. Die Forderung lautete: Befreiung vom Banne historischer Schaffensweise und selbständige künstlerische Lösung der von der Gegenwart gestellten Bauaufgaben. Noch vor Schluß des Jahrhunderts brach wie für das Kunsthandwerk so auch für die Baukunst die Zeit der Moderne an. Hatte sich bis dahin jede Emanzipierung von den alten Formweisen durch einen Mangel an künstlerischer Echtheit gerächt, so hatte jetzt die Kunst die Kraft bekommen, frei-

Abb. 164. Bayerisches Gewerbemuseum von Theodor v. Kramer und Friedrich Küfner.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 165. Leykaufsches Kunstgewerbehaus von Franz Brochier. (S. 219)
Phot. von F. Schmidt.

schöpferisch zu gestalten. Es entstanden Werke, die ohne der stilistische Ausdruck eines vergangenen Kunstzeitalters zu sein, künstlerisch echt waren und trotz formaler Verschiedenheit eine größere Verwandtschaft mit den Altsachen verrieten als deren Nachahmungen. — Seitdem galt es, modern zu bauen, wenn man die künstlerische Arbeit, der das alte Nürnberg seine Schönheit verdankt, fortzusetzen gedachte. Weit entfernt, ein Bruch mit der Vergangenheit zu sein, bedeutet das moderne Schaffen vielmehr ein Aufwachsen der Kunst aus deren tieferen Gründen. Deshalb klingt auch in der Moderne überall, hier schwächer, dort stärker, eine alte künstlerische Weise mit an.

In dem Wuchs, den Profilierungen und den ornamentalen Einzelheiten des im Jahre 1900 von Oberbaurat von Kramer erbauten Technologischen Gebäudes des Bayerischen Gewerbemuseums kündigt die Moderne ihr Dasein an, wobei in Anpassung an den Hauptbau des Museums das Barock die feste Grundlage bildet. Im Barocken wurzelt auch das Hauptpostgebäude in der Karolinenstraße (Abb. 166), eine großzügige Schöpfung des Landbauamtsassessors Ludwig Ullmann (vollendet 1905) von ganz persönlicher Eigenart in der Durchbildung der Architekturformen und des an manchen Stellen etwas zu stark betonten Schmucks. Mit frischer Ursprünglichkeit und lebhaftem Farbensinn ist das Innere reich und gediegen ausgestattet. Von der deutschen Renaissance ausgehend und in der Durchbildung der Giebel und Chörlein

deren Weise entschieden aussprechend, hat schon 1900 der Münchner Paul Pfann in dem Ostermayrschen Kunstgewerbehause ein mit großen Läden versehenes Etagenhaus von kräftigem modernen Gepräge geschaffen (Abb. 167). Das Moderne zeigt sich hier in der ausdrucksvollen Betonung der Eisenkonstruktion, der freien Gliederung der mit köstlichem Figurenschmuck besetzten Portale, deren kräftige Steinmassen bewirken, daß den großen Ladenöffnungen zum Trotz der Oberteil des Gebäudes nicht in der Luft hängt, und dann in der selbständigen Bildung des den Flächen sich eng anschmiegenden ornamentalen Schmucks. Gleichfalls aus der Renaissance heraus gestaltete mit modernem Empfinden der damalige Assistent Eduard Brill den stattlichen Bau der Kgl. Industrieschule. Eine freiere Schöpfung ist die vom Kreisbaurat Joseph Förster und Assistent Max Neidhardt mit lebhaftem Sinn für moderne Formen und Farbenreize innen und außen phantasievoll durchgebildete Kreistaubstummenanstalt[194]). Zur Moderne bekennt sich auch der in seinem Waisenhause noch der Renaissance huldigende städtische Architekt Kuch in seinen mit monumentalem Sinn durchgeführten Schulhäusern, darunter die unter Theodor Fischerschem Einflusse entstandene Bismarckschule in Schoppershof. Vortrefflich ist auch seine Wohnhäuserkolonie auf dem Ludwigsfelde. Eine markige Schöpfung ist das an die alte Bahnpost stoßende, im vergangenen Jahre vollendete Postdienstgebäude des Direktionsassessors Arthur Wünscher (Abb. 168). Die Formengebung

Abb. 166. Kgl. Hauptpostgebäude von Ludwig Ullmann.
Phot. von F. Schmidt.

ist hier durchaus eigenartig und doch gemahnt der Bau an Werke alter deutscher Kunst. Von demselben Meister ist auch der Entwurf der zur Zeit in der Nähe Nürnbergs entstehenden Eisenbahnbediensteten-Kolonie, einer vollständigen Ortschaft, die nach dem Modell zu urteilen ein Musterbeispiel künstlerischen Städtebaues darstellen wird. Schade, daß nicht aus solchem Geiste heraus der von dem verstorbenen Oberregierungsrat von Zenger erbaute neue Bahnhof (Abb. 175) entstanden, sondern daß hier wieder, bei Verwendung des, urwüchsige Formen herausfordernden Muschelkalkes die Pseudomodernität der siebziger und achtziger Jahre mit italienischem Renaissance-Beigeschmack zu Worte gekommen ist. Merkwürdig genug nimmt sich in dieser Hülle der mit auserlesenem Geschmack von Bruno Paul ausgestattete Wirtschaftsraum I. und II. Klasse aus, eine Raumschöpfung ersten Ranges.[195]) Leider wurde dieser Meister nicht auch mit der Ausstattung des dazu gehörigen Warteraums betraut. Was hier vor kurzem geschaffen worden ist, stellt einen höchst bedauerlichen Abfall von der dort erreichten künstlerischen Höhe dar. Künstlerisch ist auch der Seelingsche Theaterneubau[196]) zu beklagen, der weder historisch noch modern ist, sondern eine unerquickliche Mischung von beidem

Abb. 167. Ostermayrsches Kunstgewerbehaus von Paul Pfann. (S. 221)
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 168. Königl. Postdienstgebäude von Arthur Wünscher.
Phot. von F. Schmidt.

zeigt. Besser als in seiner äußeren Gestaltung ist in seinem Inneren, insbesondere im Vestibül und den Logenumgängen dem modernen Fühlen Rechnung getragen, aber der viel zu üppigen Dekoration des durch eine gute Raumwirkung ausgezeichneten Zuschauerraumes und des Foyers fehlt die feinere Durchbildung und harmonische Abklärung.

Ein großes Verdienst um die Förderung der modernen Bauweise, insbesondere auf dem Gebiete des Wohnungsbaues hat Jakob Schmeißner[197]), der sich im Etagenhausbau (Abb. 169) vortrefflich auf die tektonisch-künstlerische Durchbildung und klare Gliederung der Fassaden versteht und mit geschickter Anpassung an die Landschaft auch mit besonderem Glück die Landbaukunst pflegt. Seit kurzem ist er im Verein mit dem Maler Hermann Schwabe Leiter einer Werkstatt für moderne Innenausstattung. Aus der historischen Schule stammend, trat er gleich in seinem ersten Nürnberger Bau, einem Offizierskasino, als Moderner auf. — Den entscheidenden Schritt nach dieser Richtung tat Oberbaurat von Kramer, als er vor die Aufgabe gestellt wurde, dem Industrie- und Kulturverein ein neues Heim zu bauen (Abb. 170). Das im Jahre 1905 vollendete Gebäude hat eine, seinen gesellschaftlichen Zweck unmittelbar aussprechende vornehme Eleganz, die wie in seinem einfachen Wuchs, so vor allem in der freundlich heiteren Durchbildung der verschiedenen Räume zur Erscheinung kommt, von denen das in ruhigen Formen gehaltene Vestibül mit seinen reizvollen Durchblicken in die beiden seitlichen marmornen Treppenhäuser, der stattliche Fest- und Konzertsaal mit seinen vielen Nebensälen und die anmutigen Restaurations-

räume genannt sein mögen. Während an der architektonisch fein gegliederten Front die Plastik stark mitspricht, dankt die auf einen klassischen Ton gestimmte Inneneinrichtung ihren Reiz vornehmlich der harmonischen Zusammenstimmung edler Materialien und zarter Farbentönungen. Zu einer noch reicheren Entfaltung seiner Kunst gab ihm der gleichzeitig entstandene Schloßbau des Grafen Faber-Castell in Stein bei Nürnberg Gelegenheit, bei dem er, den Neigungen des Auftraggebers Rechnung tragend, sich an den romanischen Stil anschloß, nicht um eine von den Schauern der Romantik umwobene alte Burg zu schaffen, sondern um aus den alten Formweisen das Feuer der neuen Kunst herauszuschlagen. Den künstlerischen Glanzpunkt der durch viele originelle stukkierte Plafonds ausgezeichneten reichen und vornehmen Innenausstattung bildet hier das lichte Treppenhaus mit seinen von bunten skyrischen Marmorpilastern getragenen phantasievollen weißen Marmorkapitälen und den mit zarten Glasmosaiken belebten weißschimmernden Marmorwänden.

Abb. 169. Etagenhaus Laufertorgraben 41 von Jakob Schmeißner. (S. 223)
Phot. von F. Correll.

Abb. 170. Gebäude des Industrie- und Kulturvereins von Theodor von Kramer.
Phot. von Ferd. Correll, Nürnberg.

B. Die Bildhauerkunst.

Die erste größere Aufgabe, die im 19. Jahrhundert der Plastik zufiel, war die erwähnte Wiederherstellung des Schönen Brunnens in den Jahren 1821—1824, bei der die Ausführung der plastischen Arbeiten den Bildhauern Bandel, Burgschmiet, Gottfried Rotermundt und dessen Sohn Lorenz zufiel, von denen der letztere und dessen Söhne unter Heideloff, Solger und Kreling eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst entfalteten. In ihrer Werkstatt entstanden beispielsweise die Hauptaltäre und Kanzeln der beiden Hauptkirchen. Noch heute ist ein Rotermundt als Inhaber einer Bildhauerwerkstatt tätig. Neben den Rotermundts ragt unter den Plastikern jener Tage der 1786 geborene und 1858 verstorbene Daniel Burgschmiet[198]) hervor, nicht so sehr durch seine Steinarbeiten, von denen das ohne Modell unmittelbar nach einer Heidelofffschen Zeichnung in Stein gehauene Melanchthondenkmal vor dem Alten Gymnasium genannt sei, als vielmehr durch seine Tätigkeit auf dem Gebiete des Erzgusses, der seit Vischers Tagen ununterbrochen bis auf den heutigen Tag in Nürnberg gepflegt worden ist. Nach Heideloffs Entwurf goß er für den Hauptaltar von St. Lorenz sechs leuchtertragende Engel. Sein Hauptruhm aber knüpft sich an den Guß des im Jahre 1840 am Geburtstage Dürers

Abb. 171. Albrecht Dürer-Denkmal von Christian Rauch.
Phot. von F. Schmidt.

enthüllten Albrecht Dürer-Denkmals (Abb. 171), zu dem drei Jahre vorher Christian Rauch das im Germanischen Museum aufbewahrte würdige Modell geschaffen hat. 1828 am Todestage Dürers war zu diesem Denkmal der Grundstein gelegt worden. Nach Burgschmiets Tode ging die Gießerei auf seinen Schwiegersohn Christoph Lenz über, der im Verein mit seinem Sohn und Enkel darin noch heute tätig ist. Fast alle ehernen Brunnen und Denkmäler, um die seitdem die Stadt bereichert worden ist, stammen aus dieser Gießerei, dazu viele Epitaphien und andere Grabdenkmäler der Nürnberger Friedhöfe. Dem Dürerdenkmal folgte 1874 das Hans Sachs-Denkmal auf dem nach dem großen Volksdichter genannten Platze. Der Entwurf dazu rührt von dem ein Jahr vorher verstorbenen, aus der Schule Heideloffs und Burgschmiets hervorgegangenen Johann Konrad Kraußer her. Das Motiv der Sitzstatue ist glücklich gewählt und der volkstümliche Ton gut getroffen, aber im ganzen ist das Werk etwas trocken und stimmungslos. Eine köstliche Schöpfung voll Frische und Poesie und anmutig in der Durchbildung, besonders der figürlichen Einzelheiten, ist der nach dem Vorbilde des Gänsemännchen-Brünnleins gestaltete Grübelbrunnen (Abb. 172), der in so freundlich heiterer Weise die Erinnerung des 1809 verstorbenen Nürnberger Volksdichters Konrad Grübel festhält. Aus der auf einem breiten Fuße ruhenden, reizvoll umgitterten Brunnenschale steigt reichverziert der die Statuette tragende Sockel an, dessen Reliefs und Kopftypen uns mitten in die Welt des Dichters hineinführen. Dieser steht auf seinen Stock gestützt, die Pfeife in der Tasche und den Dreimaster mit dem linken Ellenbogen an sich klemmend vor seinem mit Werkzeug besetzten Flaschneramboß und liest mit behaglicher Miene eines seiner lustigen Gedichte vor. Den Entwurf zu diesem 1881 entstandenen Werke schuf der vielseitig tätige Friedrich Wanderer, die plastische Ausführung ist Johann Rößners Werk. Gemeinsame Arbeiten der beiden sind außerdem das geschickt mit einer Treppenanlage verbundene Kriegerdenkmal (1876), die zur Erinnerung an das deutsche Sängerfest im Jahre 1861 und an die Bayerische Landesausstellung 1882 erinnernden Marmorvasen in der Rosenanlage des Marfeldes und viele Epitaphien des Johannisfriedhofes. 1890 schuf

Rößner, den eine sachliche Schlichtheit auszeichnet, mit gotischem Sockel das Denkmal des Seefahrers Martin Behaim, nachdem drei Jahre zuvor Heinrich Schwabe, dessen Stärke die in den lebhaften Formen des Rokoko sich bewegende dekorative Plastik ist, den Eisenbahnbrunnen auf dem Plärrer geschaffen hatte, der daran erinnert, daß die Nürnberg und Fürth miteinander verbindende, 1835 angelegte Eisenbahn die erste deutsche Bahnstrecke gewesen ist. In Fürth gemahnt an diese Tatsache ein Monumentalbrunnen Rudolf Maisons. — Ein Meister in der stilgetreuen Wiedergabe alter Bildwerke ist Georg Leistner. Für viele Häuserfiguren, die zu besserem Schutz ins Germanische Museum gewandert sind, schuf er den täuschenden Ersatz. Seine Hauptschöpfung ist die Kopie der Kraftschen Stationen, deren Ausführung bei dem ruinösen Zustande der Originale manche Schwierigkeit bereitete. Von ihm stammt der dekorative Geierbrunnen auf dem Geiersberg. Bei der Neuschöpfung der Figuren des Schönen Brunnens tat sich Leonhard Herzog hervor, von dem das freundliche Schützenbrünnlein auf der Hallerwiese stammt, und der auch mit viel Geschmack das schöne dekorative Bildwerk des Faber-Castellschen Schlosses in Stein bei Nürnberg ausgeführt hat. Der gleichfalls in den Anlagen der Hallerwiese aufgestellte Nymphenbrunnen ist eine Schöpfung Krelings, auf dessen Entwurf der Knabe mit Fisch in dem anmutigen Laufertorbrunnen zurückgeht.

Abb. 172. Grübelbrunnen von Friedrich Wanderer und Johann Rößner.
Phot. von F. Schmidt.

Eine tüchtige bildhauerische Kraft von persönlicher Eigenart besitzt Nürnberg in dem aus der Begasschule hervorgegangenen Fritz Zadow, der frei von traditionellen Stileigentümlichkeiten und Manieren einem frischen und fröhlichen Naturalismus huldigt. Bezeichnend hierfür sind seine Brunnen (Abb. 173) auf dem Marien- und dem Auffeßplatz, jener mit einer in neckischem Spiel sich auf dem Brunnenrande und der Bekrönungsvase vergnügenden lustigen Kindergruppe, dieser mit einer edlen Quellnymphe und zwei um den Sockel herum sich bewegenden von Gänsen verfolgten pausbackigen Knaben, beides humorvolle Schöpfungen von großem dekorativen Reiz und lebensvoller Bildung der einzelnen Gestalten. Gut mit der landschaftlichen Umgebung zusammengestimmt ist sein Burgschmietbrünnlein, dessen Statuette durch die feine realistische Wiedergabe des Dargestellten gefällt. Dadurch zeichnet sich auch die in der Sebalduskirche aufgestellte Kalksteinbüste des um die Wieder-

Abb. 173. Brunnen auf dem Marienplatz von Fritz Zadow. (S. 227)
Phot. von F. Schmidt.

herstellung dieser Kirche so sehr verdienten verstorbenen Kirchenrates Michahelles aus. Mit einem warmen Gefühl für die charaktervolle Schönheit der Natur verbindet sich bei Zadow ein empfänglicher Sinn für klassische Formenschönheit und deren musikalische Rhythmen. Davon zeugt ein in großen Linien gehaltenes und zugleich im Sinne des Quattrocento mit realistischer Frische behandeltes marmornes Wandgrab in der neuen Peterskirche. Den begeisterten Verehrer Donatellos verraten die durch scharfe Individualisierung ausgezeichneten Charakterköpfe der Reliefs, die er zum Schmuck der Christuskirche und der Poliklinik (Abb. 163) geschaffen hat. — Im Gegensatz zu ihm zeichnet sich Philipp Kittler, der an sich den Einfluß der Münchner Schule erfahren hat, durch eine mehr architektonische Auffassung aus, bei der nicht so sehr ein realistischer als vielmehr ein dekorativer Eindruck erstrebt ist. Das stempelt ihn zum Architekturplastiker. Vortrefflich versteht er sich auf die meisterhafte Einpassung plastischer Schmuckstücke in den architektonischen Organismus eines Gebäudes. Eine seiner frühesten Schöpfungen sind die anfangs der neunziger Jahre nach Entwürfen Oberbaurats von Kramer mit frischem Realismus ausgeführten allegorischen Puttenfriese im Repräsentationssaal des Bayerischen Gewerbemuseums. Die beste Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst gab ihm der besprochene Bau des Industrie- und Kulturvereins (Abb. 170) mit seinem so glücklich auf die Flächen verteilten Reliefschmuck und den beiden den Tanz und die Musik darstellenden großen Figuren, die in so ungezwungener Weise und dabei doch dem

Architekturganzen sich anpassend das Portal flankieren. Ausgezeichnet modelliert ist seine in Erz gegossene Nymphe auf dem Brunnen im Lichthof der Kgl. Bank. Seine auf eine kunstgewerbliche Begabung hinweisende gefällige Art spricht sich am deutlichsten in dem vor zwei Jahren entstandenen Minnesängerbrunnen (Abb. 174) in der Prateranlage aus, wo sich in reizvoller Weise die Steinbildnerei mit dem Erzguß verbunden hat. Der Peter Henlein-Brunnen ist keine Nürnberger Schöpfung, sondern ein vor zwei Jahren entstandenes Werk des Berliners Max Meißner. Auch das stattliche Reiterdenkmal des Prinzregenten Luitpold vor dem Bahnhofe (Abb. 175), das so monumental in der Gesamterscheinung und so schlicht und natürlich in der Wiedergabe des Dargestellten ist, ist nicht in Nürnberg entstanden. Den Guß der Statue besorgte nach dem Entwurf des im Vorjahre verstorbenen Münchner Professors von Rümann die von Millersche Erzgießerei in München. Von Rümann stammen auch die beiden mächtig ausschreitenden Löwen des straffen Sockels, der seinen guten architektonischen Wuchs dem Münchner Professor Paul Pfann verdankt. Rümann ist auch der Schöpfer des von Lenz gegossenen Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms I., (Abb. 159) das im Herbst 1905 im Beisein unseres Kaisers auf dem Ägidienberge enthüllt worden ist. Bei der Ausführung war er an den Entwurf des verstorbenen S. Eberle gebunden, der aus dem Wettwerb als Sieger hervorgegangen war.

Abb. 174. Minnesängerbrunnen von Philipp Kittler.
Phot. von F. Schmidt.

Abb. 175. Prinzregentendenkmal vor dem Bahnhof von Wilhelm von Rümann. (S. 229)
Phot. von F. Schmidt.

C. Die Malerei und die graphischen Künste.

Mit der Malerei war es nach dem Tode Kupetzkys schlecht bestellt. Die Akademie bestand zwar noch und eifrig war ihr Leiter Johann Justin Preisler, der Sohn Johann Daniel Preislers, bemüht, durch die Pflege klassischen Geistes den allgemeinen Verfall des Geschmacks aufzuhalten. Blühte dabei auch, wie wir hörten, von der begabten Gattin des Meisters gepflegt, ein Zweig wie die Steinschneidekunst auf und fehlte es auch nicht an einzelnen tüchtigen graphischen Künstlern, so war doch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von einem Kunstleben in Nürnberg so gut wie keine Rede. Die Tüchtigsten wanderten aus, wie der 1792 verstorbene ausgezeichnete Kupferstecher Karl Guttenberg[199]), der 1780 nach Paris ging, um hier von den großen französischen Kupferstechern zu lernen. Auch seinen Bruder Heinrich finden wir dort, aber dieser kehrte für eine Zeit von da nach Nürnberg zurück und wurde hier zum Begründer einer jungen Kupferstecherschule, der als Ziel die Wiederbelebung dessen, was einst durch Dürer zur höchsten Blüte gebracht worden war, vor Augen stand. Unter seinem segensreichen Einflusse blühten die graphischen Künste wieder fröhlich auf. Er starb im Jahre 1818. Seine bedeutendsten Schüler, die auch eine zeitlang mit ihm zusammen in Paris tätig gewesen sind, waren die im Jahre 1853 verstorbenen Friedrich Geißler und Albert Reindel. Jener hatte eine besondere Vorliebe für das Architekturbild und die Landschaft. Teils stach er, mit Bevorzugung der großen niederländischen Landschaften, nach fremden Vorbildern,

teils nach eigenen Zeichnungen. Seine Freude am kleinen Format hat ihm den Beinamen eines Chodowiecki der Landschaft eingetragen. Auch als Radierer hat er sich hervorgetan. Ganz anders geartet ist die Kunst des 1784 in Nürnberg geborenen Albert Christoph Reindel[200]), des eigentlichen Wiedererweckers der Nürnberger Kunst. Seine Stärke war die graphische Wiedergabe figürlicher Bilder, und ein glühender Verehrer der Nürnberger Altmeister, für welche einzutreten er Gelegenheit fand, als es galt, das Sebaldusgrab vor der Einschmelzung zu bewahren, der das Vischersche Rathausgitter zum Opfer gefallen war, stach er mit liebevollstem Eingehen auf die letzten Einzelheiten in großen Blättern jenes Vischersche Grabmal, dessen Apostelgestalten und Sockelstatuetten er auch in einzelnen Blättern gestochen hat, sowie Dürers Apostelbilder und dessen Bildnis Karls des Großen. Es sind seine graphischen Hauptleistungen. Künstlerisch vielseitig gebildet und ein guter Kenner des Alten war er der rechte Mann, um die Wiederherstellung des Schönen Brunnens stilgerecht durchzuführen. In Fürth war er als Restaurator der protestantischen Hauptkirche und der Synagoge tätig. Sein mit einem offenen Blick für das Zeitgemäße verbundenes organisatorisches Talent befähigte ihn in besonderem Maße dazu, die ohne Halt und Ziel ihr Dasein fristende alte Malerakademie wieder zu beleben und neuen Zielen zuzuführen. Als Siebenundzwanzigjähriger im Jahre 1811 zu ihrer Leitung berufen, verwandelte er sie im Laufe eines Jahrzehnts in eine den Übergang zur heutigen Kunstgewerbeschule darstellende Kunstschule, deren ausgezeichnete Organisation von nah und fern die Schüler herbeilockte.

Zu den tüchtigen Kupferstechern jener Tage gehörte auch der durch meist in punktierter Manier ausgeführte kleine Blätter bekannte Friedrich Fleischmann, der 1831 nach München übergesiedelt und dort drei Jahre später im Alter von 43 Jahren gestorben ist. Durch ihn wurde der Stahlstich in Nürnberg eingeführt. Künstlerisch hat alle der 1792 in Nürnberg geborene Johann Adam Klein überragt, der viel herumgekommen ist, von 1821 bis 1837 in Nürnberg tätig war und sich dann in München niedergelassen hat, wo er 1875 als Mitglied der Akademie gestorben ist. Der Gegenstand seiner Kunst war das Tier, das er erst nach Riedinger und den alten Niederländern, dann aber mit sicherem Blick für die Gesamterscheinung und liebevollem Sinn für die letzten Einzelheiten nach der Natur studiert und in vielen Hundert Radierungen verherrlicht hat. Besonders zog ihn die Darstellung des Pferdes an, das er in allen seinen Arten, vom abgearbeiteten Ackergaul an bis zum tatenlustigen Soldatenpferd und dem feurigen Renner des vornehmen Herrn mit scharfer Charakteristik und porträtartiger Treue geschildert hat (Abb. 179). — Ein feinfühliger Radierer war auch der 1797 geborene und 1855 verstorbene Georg Christian Wilder, dem es die alten Bauwerke angetan hatten. Mit gutem architektonischen Verständnis und leichtem, flüssigem Strich gab er deren malerischen Reiz wieder (s. Abb. 41). Viele, seitdem der Unbill der Zeit, den praktischen Bedürfnissen oder dem Unverstand zum Opfer gefallene Bauten nicht nur Nürnbergs, sondern auch Regensburgs, Wiens, sowie Mittel- und Norddeutschlands sind uns durch seine anziehenden Darstellungen erhalten. Eine vielseitige Tätigkeit als Illustrator von Almanachen und Jugendschriften entfaltete der aus Leipzig eingewanderte

Peter Karl Geißler (1802—1872), von dem die Städtische Sammlung aus dem Jahre 1835 ein kulturgeschichtlich bemerkenswertes Aquarell mit der Darstellung des Volksfestes auf der Peterheide besitzt. Gegen die graphischen Künstler, von denen einzelne wie z. B. Klein und Wilder auch die Öl- und Aquarellmalerei pflegten, tritt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Malerei noch ganz zurück. Namhaft zu machen sind von den Nürnberger Malern jener Tage Mathias Christof Hartmann (1791—1831), der vornehmlich Judendarstellungen mit komischem Beigeschmack malte, der Aquarellist Carl Hartmann (1818—1854), der Bildnisse mit miniaturartiger Feinheit ausführte, ferner die sich durch die Pflege des Nürnberger Landschaftsbildes auszeichnenden Brüder Theodor (1816—1877) und Ferdinand Rothbart (1824—1899), von denen der letztere nach München übersiedelte, dann der als Bildnismaler beliebte Georg Wilhelm Wanderer und der aus Tölz stammende gewissenhafte Architekturmaler Friedrich Karl Mayer (1824—1903), der im Jahre 1849 als Assistent Heideloffs seine Laufbahn in Nürnberg begann und später lange Jahre an der Kgl. Kunstgewerbeschule gewirkt hat. Einen vielseitig begabten Künstler erhielt Nürnberg in dem 1819 in Osnabrück geborenen August von Kreling, der nach Reindels Tode im Jahre 1853 an die Spitze der Kunstschule gestellt wurde. Er war von der Bildhauerei ausgegangen, hatte dann sein Interesse dem so arg darniederliegenden Kunsthandwerk zugewandt und sich schließlich unter Cornelius zum Historienmaler ausgebildet. Überaus regsamen Geistes, verband er mit seltenem Phantasiereichtum einen gesunden Realismus, doch gelang es ihm nicht, in seinen Historienbildern den Geist der Vergangenheit zu beschwören, vielmehr blieb er an Äußerlichkeiten hängen, ohne uns, wie später Makart, für solchen Mangel durch Kühnheit der Komposition und prickelnde Farbenreize zu entschädigen. In der Städtischen Sammlung befindet sich von ihm die Abendmahlsfeier der belagerten Magdeburger. Das Beste sind seine Faustillustrationen, doch haben auch diese so wenig wie die Schöpfungen seines Zeitgenossen Wilhelm von Kaulbach, von dem Nürnberg aus dem Jahre 1859 das an die Südwand der Kartäuserkirche im Germanischen Museum gemalte Kolossalgemälde mit der etwas theatralisch aufgefaßten Darstellung Kaiser Ottos III. in der Gruft Karls des Großen besitzt, der Zeit standgehalten. — Nürnbergs Kunstleben hat Kreling viel zu verdanken. Was er hier als Leiter der Kunstschule für die Entwicklung des Kunsthandwerks getan hat, wird nachher zu erörtern sein. Unter ihm wuchsen die später an dieser Schule als Lehrer wirkenden Maler Karl Jäger (1833—1887) und Friedrich Wanderer (geb. 1840) heran. Von dem ersteren weist die Städtische Sammlung ein seine subtile aber etwas weichliche Art kennzeichnendes großes Gemälde mit der Darstellung Kaiser Maximilians in Dürers Werkstatt auf. Viel begehrt waren die photographischen Reproduktionen seiner Idealbilder berühmter deutscher Männer, die nur mit so vielen Malwerken jener Tage den Fehler teilen, daß sie mehr schön als charakteristisch sind. Das gilt auch von seinen Illustrationen, von denen die zu Schillers Werken die besten sind. Für die auf die Wiederbelebung einer heiteren Dekorationskunst und auf die Pflege einer stilgemäßen Ornamentation gerichteten Bestrebungen fand Kreling in Friedrich Wanderer den besten Förderer und Nachfolger.[201]) Mit der Kunst der Nürnberger

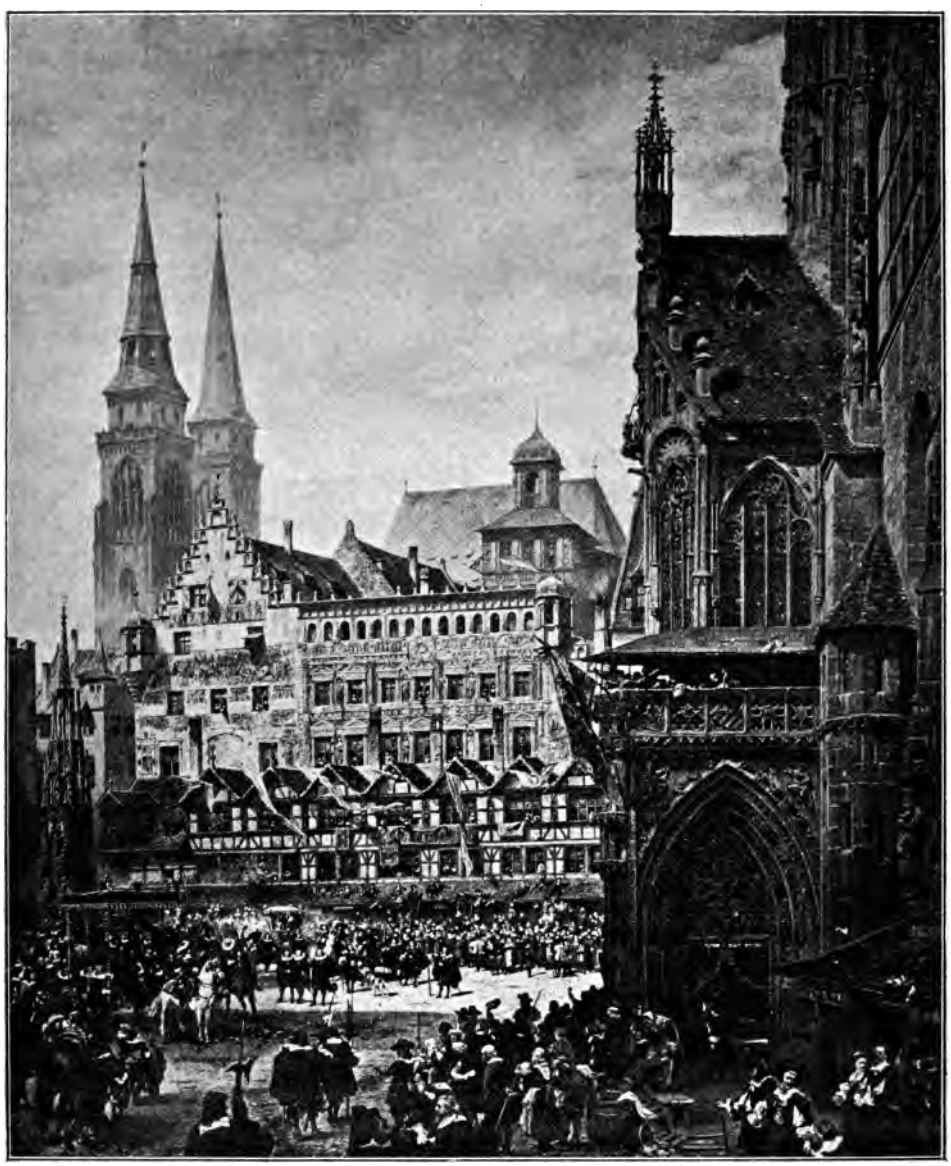

Abb. 176. Paul Ritter: Einzug Kaiser Leopolds in Nürnberg 1658. Ölgemälde. (S. 234)

Altmeister wie Wenige vertraut, was unter anderen die mit wunderbarer Stilechtheit gezeichneten Holzschnitte seines Adam Kraft-Werkes bezeugen, versteht er sich vortrefflich auf die freie Gestaltung und geschmackvolle Anwendung des spätgotischen und Renaissanceornaments und dessen harmonische Verbindung mit figürlichen Motiven, in deren charaktervoller Darstellung er Meister ist. Bezeichnend dafür ist das besprochene Grübeldenkmal (Abb. 172). Außerdem wurden schon verschiedene Fassadenmalereien und seine Glasfenster im Rittersaal der Burg erwähnt. Die Glasmalerei hat er mit besonderem Eifer gepflegt. Schöpfungen, wie sein Kaiserfenster in der

Lorenzkirche und sein Bismarckfenster im Germanischen Museum sind wichtige Dokumente der die siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts beherrschenden retrospektiven Kunstrichtung. In seinen Illustrationen und seinen Diplomen, deren er viele, oft mit feinem Humor, gezeichnet und aquarelliert hat, gemahnt er oft an Ludwig Richter. Ein freundlicher Nachhall dieser Kunst sind auch die sinnigen Märchenillustrationen Rudolf Geißlers (1834–1906). Unter den Malern überragt alle der am 4. März 1829 geborene Architekturmaler Paul Ritter[202]), der noch mit unermüdlichem Fleiße tätige Senior der Nürnberger Kunst. In der Schule Heideloffs zum Architekturzeichner herangebildet, machte er es zu seiner Lebensaufgabe, die architektonischen Schönheiten Nürnbergs in sorgsam durchgeführten Bildern darzustellen und dabei zugleich die ganze farbenfrohe Pracht und Herrlichkeit der alten Stadt wieder aufleben zu lassen (Abb. 176). Gleich den holländischen Architekturmalern ist er dabei bemüht, den Architekturen bis in die letzte Einzelheit hinein nachzugehen, jeden Quaderstein, jede Mauerfuge, jeden Dachziegel zur Geltung zu bringen und dabei doch die Fülle der vielen Einzelheiten zu reichen malerischen Wirkungen zusammenzustimmen. Mit lebhaftester Phantasie träumt er sich dabei in die vergangenen Zeiten zurück und belebt die von ihm gemalten Plätze, Straßen, Gassen, Höfe und Kircheninterieurs mit deren Gestalten, wobei er festliche Einzüge bevorzugt. Das was die alten Bauten dem, der mit empfänglichem Sinne durch Nürnbergs Gassen wandert, erzählen, das alles spiegelt sich in frischer, herzerquickender Weise in den poesievollen Schöpfungen des liebenswürdigen Altmeisters. Zu seinen besten Werken gehört das hier zur Abbildung gebrachte, aus dem Jahre 1885 stammende Gemälde (Besitzer: Fabrikbesitzer Krafft in Offenbach), das an den Besuch Kaiser Leopolds I. in Nürnberg i. J. 1658 erinnert und uns an die Frauenkirche auf dem Hauptmarkt führt, wo der Kaiser sich gerade vom Bürgermeister das „Männleinlaufen" erläutern läßt. Die sorgsame und dabei doch frische Art, wie die Architektur dieser Kirche und die leider nicht mehr vorhandenen dekorativen Malereien des den Hintergrund bildenden großen Hauses behandelt sind, zeigt den Meister auf der Höhe seines Schaffens. Außerdem seien von ihm genannt: die prachtvolle Darstellung des Chors von St. Lorenz, das so echt Nürnberger Stimmung atmende Bild des Marktplatzes mit dem auch auf dem von uns abgebildeten Werk vorhandenen Schönen Brunnen, die für das Rathaus gemalte große Darstellung der Einbringung der Reichskleinodien im Jahre 1424, der Einzug Gustav Adolfs[203]), der dem Künstler Gelegenheit gab, neben dem Chor der Sebalduskirche die alte „Schau" erscheinen zu lassen, und die wundervolle Hofansicht mit dem bei der Hochzeitsfeier mit so wichtiger Gebärde seines Amtes waltenden Spruchsprecher. Dieses den ganzen Zauber der Nürnberger Höfe enthüllende Bild ist meisterhaft von Ludwig Kühn radiert worden. Neben Paul Ritter erscheint als tüchtiger Aquarellist und Radierer, der mehrere von den Hauptbildern des Meisters in großen Blättern radiert hat, sein Bruder Lorenz Ritter (geb. 1832). Auch ihm hat es das alte Nürnberg mit seiner unerschöpflichen Fülle malerischer Architekturbilder angetan, aber nicht Ereignisse und Stimmungen der Vergangenheit reizen seine Phantasie, sondern die malerischen Bilder, wie die Zeit sie gestaltet und auf uns gebracht hat (Abb. 178). Nicht wenig haben

ſeine ſchönen radierten Folgen maleriſcher Anſichten von Nürnberg dazu beigetragen, weiten Kreiſen den Schönheitszauber der alten Stadt zu erſchließen.[204]) Ein feinfühliger Schilderer derſelben iſt auch ſein Sohn Wilhelm.

In den ſiebziger Jahren kam einer von den ganz Großen jener Tage mit dem Nürnberger Kunſtleben in Berührung: Anſelm Feuerbach[205]). Schon 1870 hatte er die Abſicht gehabt, ſich in Nürnberg niederzulaſſen, aber es wurde nichts daraus, weil die Wiener ihn an ihre Akademie beriefen. Er kam jedoch auf Nürnberg zurück, als die klimatiſchen Verhältniſſe ihn zwangen, ſeine Stellung in Wien wieder aufzugeben, und verbrachte vom Jahre 1876 an bis zu ſeinem Tode jedes Jahr mehrere Sommermonate in der ſeinem raſtloſen Geiſte eine wohltuende Ruhe bietenden Stadt, die er gerne das deutſche Florenz nannte. Er wohnte mit ſeiner Mutter in einer eine Ausſicht auf die Burg gewährenden Villa in der Roſenau. Die Wintermonate verbrachte er in Italien. Als er 1877 nach Nürnberg zurückkehrte, brachte ihm die jüngere Nürnberger Künſtlerſchaft eine Huldigung dar und beauftragte ihn die Handelskammer mit der Aufgabe, ihren Sitzungsſaal mit einem Gemälde zu ſchmücken, das die Verleihung von Privilegien für freien Handel und ſicheres Geleite an die Nürnberger Kaufmannſchaft durch Kaiſer Ludwig zum Gegenſtand

Abb. 177. Ludwig Kühn: Die Nürnberger Burg im Winter. Farbige Lithographie. (S. 237)

haben sollte. Das in den Folgejahren in Venedig ausgeführte friesartige Bild ist eine Schöpfung großen Stils. In leicht gebrochenen hellen Farbentönen heben sich die meisterhaft in die Fläche hineinkomponierten Gestalten vom Goldgrund ab, rechts in seinem Zelt der thronende Kaiser, neben dem ein Dominikanermönch steht und ein Page als Schildträger hockt, während der Kanzler die Privilegiumsurkunde verliest, links ein den verschiedenen Ständen und Altersklassen angehörender Zug von Männern und Frauen unter Führung der vor dem Kaiser niederknieenden Vorsteher der Kaufmannsgilde. In der Ferne hebt sich in scharfer Silhouette die Nürnberger Burg ab. Jede Gestalt fesselt den Blick durch Haltung, Charakteristik und sorgfältige Durchführung der schönen kostümlichen Einzelheiten. Das Hauptinteresse beanspruchen der in weiße und blaue Seide prächtig gekleidete Bannerträger und die edlen Frauengestalten, die die ganze Hoheit und Grandezza Feuerbachscher Frauentypen haben. Der Sitzungssaal, der dieses Kleinod birgt, befindet sich im Justizgebäude. Schade, daß die Bemühungen, das hier räumlich beengte und schlecht beleuchtete Bild ins Germanische Museum zu übertragen, das die gleichzeitig entstandene Skizze des Meisters zum Einzug Kaiser Maximilians in Nürnberg bewahrt, gescheitert sind! Das damals nach seiner künstlerischen Bedeutung nur von wenigen gewürdigte Bild verdiente einen Ehrenplatz unter den Nürnberger Kunstschätzen. Die Stadt besitzt noch ein zweites großes Gemälde des Meisters: die 1872 vollendete Amazonenschlacht, mit deren Ausführung er sich schon seit den fünfziger Jahren trug. Fehlt dem Bilde auch die rechte Dynamik, so packt es uns doch durch seine an Aeschyleische Dramen gemahnende tiefe Tragik und die Wucht der plastischen Gestaltung, aus der die tiefste Sehnsucht nach den Schönheitswelten Griechenlands zu uns spricht. Das herbe, heroische Bild ist nach dem Tode des Künstlers von dessen Mutter der Stadt Nürnberg mit der Bestimmung zum Geschenk gemacht worden, daß diese für ewige Zeiten für die Erhaltung seines Grabes Sorge tragen sollte. Feuerbach ist am 4. Januar des Jahres 1880 am Herzschlag in Venedig gestorben und 8 Tage später im Beisein Tausender auf dem Nürnberger Johannisfriedhofe, wo auch sein Onkel, der Philosoph Ludwig Feuerbach seine Grabstätte hat, wenige Schritte von Dürers Grab entfernt, bestattet worden[206]).

Im Gegensatz zu der nur das Wesentliche des historischen Vorganges andeutenden monumentalen Weise, in der Feuerbach den Auftrag der Handelskammer erledigt hatte, schlug der an der Kunstgewerbeschule als tüchtige Lehrkraft wirkende Heinrich Heim in den großen allegorisierenden Wandmalereien, mit denen er den Sitzungssaal des erwähnten Pylippschen Amtsgebäudes ausstattete, einen mehr illustrativ genrehaften Ton an. Die Bilder, welche wichtige Ereignisse aus der Geschichte Nürnbergs im 19. Jahrhundert schildern, gaben dem Künstler Gelegenheit, viele Bildnisse anzubringen und so seine Kunst als Porträtmaler zu zeigen. Die Bildnismalerei hat einen gediegenen Vertreter in dem an der gleichen Schule wirkenden Carl Fleischmann, dessen Stärke die peinliche Durchbildung des Details ist und der in der gleichen subtilen Art auch Genrestücke und Landschaftsbildchen malt. Auf minutiöse Feinheit sieht es auch die liebenswürdige Kunst des Ernst Löschh ab, der eine besondere Vorliebe für die Bleistiftzeichnung hat.

Unter den ſich um die Fahne des vor einigen Jahren gegründeten Dürerbundes ſcharenden jüngeren Malern und Graphikern ragt Ludwig Kühn[206]) hervor, einmal durch ſeine Radierungen, die entweder originale Schöpfungen oder mit ebenſo viel Temperament wie ſtiliſtiſcher Treue durchgeführte Reproduktionen bedeutender Malwerke ſind, dann durch ſeine Bildniſſe und Landſchaftsmalereien und ſeit mehreren Jahren auch durch ſeine farbigen Steinzeichnungen. Als Maler und Lithograph bevorzugt er die heimiſche Landſchaft, und mit feinem Entdeckerauge weiß er der Umgebung Nürnbergs immer neue Reize zu entlocken. Gerne wählt er ganz einfache und anſpruchsloſe Partien und ſchildert ſie mit flottem Pinſelſtrich in den wechſelnden Stimmungen der Jahreszeiten und der Atmoſphäre. Auch der maleriſchen Schönheit der Stadt gewinnt er ganz neue Seiten ab. Von überraſchender Wirkung iſt ſeine vor wenigen Jahren entſtandene, durch ſeltene Tonfeinheit ausgezeichnete Lithographie, die uns die Burg in ihrer ganzen Ausdehnung an einem kalten Wintertag vor Augen führt (Abb. 177).

Abb. 178. Lorenz Ritter: Radierung. Blick vom Sand über die Inſel Schütt nach der Lorenzkirche. (S. 234)

Verlag J. A. Steins Buch- und Kunſthandlung (Theodor Schiener), Nürnberg.

Abb. 179. Johann Adam Klein: Radierung.
(S. 231)

D. Das Kunsthandwerk.

Den ersten Schritt zur künstlerischen Erziehung des im Laufe des 18. Jahrhunderts führerlos gewordenen Nürnberger Handwerks[208]) tat die im Jahre 1792 ins Leben gerufene Gesellschaft vaterländischer Industrie. In dem Programm der im Jahre 1803 aus ihr erwachsenen Industrieschule heißt es in bezug auf den Zeichenunterricht: „Der Jüngling sollte daran gewöhnt werden, seinen Arbeiten neben der ihnen zukommenden Brauchbarkeit und Vollkommenheit auch ein gefälliges Äußere zu verschaffen". Nur zu deutlich empfand man im Hinblick auf die Werke der Altmeister, die den Zeiten zum Trotz nichts von ihrer Schönheit, Kraft und Frische eingebüßt hatten, was einem verloren gegangen war. Aber mehrere Menschenalter mußten vergehen, bis aus der Asche wieder die Flamme echten kunstgewerblichen Schaffens aufloderte. Ein Jahrhundert lang kam man nicht über mehr oder minder gute Nachahmungen der Altsachen hinaus. Nicht völlig war freilich in Nürnberg das alte Kunsthandwerk ausgestorben. Vielmehr bestand hier noch wie wir hörten bis Mitte des Jahrhunderts unter dem Namen Porcelainefabrique die im Jahre 1712 gegründete Fayencefabrik und fuhr fort, nach alter Weise ihre Erzeugnisse mit Blaumalereien zu schmücken. Auch die Ofentöpferei leistete noch Ersprießliches. Außerdem finden wir einige erfreuliche Ansätze zu einem Wiederaufblühen der Glasmalerei. Den Anstoß dazu hatte Sigmund Frank (1769—1847) gegeben, der aus der Porzellanmalerei hervorgegangen war und 1827 von König Ludwig I. zur Gründung einer Glasmalereianstalt, aus der unter anderem die Glasfenster für den Regensburger Dom hervorgegangen sind, nach München berufen wurde. Sein Wirken setzte in Nürnberg Josef Sauterleuthe fort, und tüchtige Förderer fand dieser Kunstzweig, ohne daß er jedoch in Nürnberg zur

Blüte gekommen wäre, in verschiedenen Gliedern der Familie Kellner, deren 1788 geborener Stammvater Johann Kellner gleichfalls Porzellanmaler gewesen war. Das Beste leistete auf diesem Gebiete im letzten Drittel des Jahrhunderts der 1892 viel zu früh verstorbene Sebastian Eisgruber. Eine Nürnberger Besonderheit war in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunders die Pfeifenkopfmalerei, der in Leonhard Gaiser (1776—1846) ein Künstler von ausgesprochener Eigenart erstand. Seine Besonderheit waren Pfeifenköpfe mit miniaturartig fein aufgemalten Käfern, Schmetterlingen, Bienen und anderen Insekten. Die geschmackvollen Arbeiten werden von Sammlern sehr geschätzt. Lieblingsmotive der Pfeifenkopfmaler jener Tage, unter denen der Porzellanmaler Böhmländer hervorragt, waren sonst Bildnisse, Genrebildchen, Kriegs- und Jagddarstellungen und dergl. Wie die Bildchen der eine Nürnberger Besonderheit bildenden Dosenmalerei, die dem Massenbedarf an bemalten Dosen in phantasievoller aber künstlerisch nicht immer einwandsfreier Weise nachkamen, haben diese Pfeifenköpfe vielfach kulturgeschichtlichen Wert.

Von Bedeutung für die Weiterentwickelung des Nürnberger Kunsthandwerks war der Umstand, daß, den Verhältnissen Rechnung tragend, sich die alte Malerakademie allmählich in eine Kunstgewerbeschule[209]) verwandelte. Wir hörten schon von den dahin zielenden Reorganisationsbestrebungen Albert Reindels. Nicht zu unterschätzen ist auch der sich in allen Kunstzweigen äußernde Einfluß Heideloffs, wenn auch die einseitige Betonung des Gotischen die freie Entwicklung hemmte. Den entscheidenden Schritt aber zu einem systematischen Ausbau der kunstgewerblichen Schulung tat erst der vielseitige August von Kreling[210]), der 1853 der Nachfolger Reindels wurde und bis zu seinem 1876 erfolgten Tode rastlos bemüht war, in seiner Schule einen tüchtigen Stamm von Kunsthandwerkern heranzubilden. Sein Ziel war, eine Wiedergeburt jenes Kunsthandwerks herbeizuführen, wie es

Abb. 180. Festpokal von August von Krelings Tafelaufsatz für Reichsrat von Cramer-Klett. (S. 240)

einst in Nürnberg geblüht hatte. „Das alte Nürnberg muß wieder erstehen", hatte er ausgerufen, „das Kunsthandwerk muß wieder blühen wie zu Dürers Zeit, das fleißige Nürnberg muß wieder groß werden unter den Städten. Dahin soll meine Schule streben". Wie diese Worte, so zeugen auch seine durch Phantasiereichtum ausgezeichneten Arbeiten, in denen er die Formenwelt der Nürnberger Kunst des 16. Jahrhunderts in üppiger Pracht wieder aufleben ließ, wie sehr sein Denken und Trachten darauf gerichtet war, die nüchterne Gegenwart mit dem goldenen Schimmer vergangener Tage zu verbrämen. Bezeichnend hierfür ist der reiche Tafelaufsatz[211]), den er im Jahre 1872 im Auftrage der Beamtenschaft der Cramer-Klettschen Maschinenfabrik für den um Nürnbergs Industrieleben so sehr verdienten Besitzer jener Fabrik Reichsrat Freiherrn von Cramer-Klett im Verein mit verschiedenen Lehrern und Schülern seiner Anstalt — darunter der uns bekannte Bildhauer Johann Rößner, der Goldschmied Georg Ziegler, der Erzgießer Christoph Lenz und der noch heute an der Kunstgewerbeschule wirkende Ziseleur Rudolf Schlögl — ausgeführt hat (Abb. 180). Man sieht es dem Werke an, daß er dabei Jamnitzers Geist beschwor und bemüht war, sich als würdiger Enkel des großen Altmeisters zu zeigen.

Freilich ließ sich die erhoffte Neublüte nicht so schnell erzwingen, wie er als Schaffender und Lehrender im Überdrang seiner Gefühle gehofft hatte. „Was habe ich denn erreicht mit all meinem Streben und Arbeit?" klagte er. „Sehe ich denn Erfolge? Machen sie nicht noch immer das schlechte Zeug wie ehedem? Geht nicht geschmacklose Ware noch immer als Nürnberger Ware in die Welt? Wo sind diejenigen, die künstlerische Sachen bestellen? Kauft man nicht immer noch das Wohlfeilste und darum das Schlechteste?" Kreling hatte seine Ziele zu hoch gesteckt. Die Kunst, die er ins Leben gerufen und zu der er seine Jünger erzogen hatte, war keine bodenwüchsige, sondern eine Treibhauskunst. Ihre Blüten nehmen sich reich und prächtig aus, aber es fehlt ihnen jener frische, erquickende Duft, der allem natürlich Gewachsenen eigen ist. Krelings Kunst hat auch im Nürnberger Handwerksboden keine tieferen Wurzeln geschlagen. Mit Bewunderung sprach damals alle Welt von den Einrichtungen und Leistungen der Nürnberger Kunstgewerbeschule, und vieles hat diese auch ihren Schülern gegeben, aber zu einem Kunsthandwerk, das, wie bald darauf das Münchner, in der Welt von sich reden machte, hat Nürnberg es damals nicht gebracht. Dennoch ist nicht gering anzuschlagen, was Kreling zur Hebung und Förderung des künstlerischen Sinnes in Nürnberg getan hat. Ihm in erster Linie ist es zu danken, daß der gotische Schematismus, der sich in der Nürnberger Kunst festgesetzt hatte, gesprengt, und einer mehr freien malerischen Auffassung Bahn gebrochen worden ist. Sein Nachfolger war der geniale Architekt Adolf Gnauth[212]), der berufen schien, einer der Führer der deutschen Baukunst zu werden, als der Tod den Vierundvierzigjährigen im Jahre 1884 von der Arbeit abrief. Ihm hat die Kunstschule die straffere Organisation als zeitgemäße Kunstgewerbeschule zu verdanken, die mit dem Handwerk in engere Fühlung trat und zugleich mit größerer Strenge und Objektivität auf die stilgerechte Wiedergabe der alten Kunstformen bedacht war. Der von nun an stark in ihr hervortretende Zug nach archäologischer Treue ist besonders auf das Wirken des vornehmlich die deutsche Renaissance

pflegenden Architekten Konradin Walther zurückzuführen. In den Arbeiten der Nürnberger Kunstschreiner, Holzschnitzer, Kunstschmiede und Kupfertreibarbeiter kann man deutlich seinen und den Einfluß des um die Pflege des Renaissanceornaments verdienten Friedrich Wanderer wahrnehmen. Der Eklektizismus wurde zum eigentlichen künstlerischen Prinzip erhoben, man war stolz darauf, Arbeiten zu liefern, deren künstlerische Formen denen der Altmeister auf ein Haar glichen, und brachte es infolgedessen in der exakten Wiedergabe der alten Stilweisen zu einer erstaunlichen Fertigkeit. Die von Walther in Nürnberg, Rudolstadt und Roth im Renaissance-Stil geschaffenen Raumausstattungen zeigen die Merkmale jener Kunstweise in seltener Reinheit und Echtheit. Einer sinnenfroheren, freieren Richtung huldigte bei aller Hinneigung zur Spätrenaissance mit seiner durch flüssige Zeichnung und sattes Kolorit ausgezeichneten Kunst Karl Hammer[213]), der Gnauth im Amte folgte und mit voller Kraft den festlich frohen Ton anschlug, wie er damals besonders dem Münchner Kunstgewerbe eigen war. Er war ein Meister der Festdekoration, der seine Räume, Möbel, Textilien und Schmucksachen mit den reichsten Formen- und Farbenmitteln auszustatten liebte. Als er im Jahre 1895 starb, übernahm die Leitung der Schule der schon vorher aus München berufene, hier seit Mitte der siebziger Jahre zu den Führern der kunstgewerblichen Bewegung gehörende Franz Brochier, der, besonders in der graziösen Kunst des 18. Jahrhunderts zuhause, einen leichten und gefälligen Zug in das Nürnberger Kunstgewerbe brachte und zugleich durch Berufung geeigneter Lehrkräfte dafür Sorge trug, den Strom modernen Kunstschaffens in die Schule hineinzuleiten. Nur wenige Jahre war es dem 1904 verstorbenen Wilhelm Behrens beschieden, durch Pflege des naturalistischen Pflanzenornaments die Ornamentik in neue Bahnen zu führen. Sein Nachfolger ist der phantasievolle Graphiker Hermann Bek-Gran, der mit kalligraphischer Sicherheit, mit einem an die Altmeister gemahnenden kräftigen Strich, Figürliches, Ornamentales und die Schrift zu behandeln weiß. Von Bedeutung für die Förderung der modernen Schaffensweise ist die jüngst erfolgte Berufung des Münchners Otto Lohr an Stelle des in den Ruhestand getretenen Friedrich Wanderer.

Wesentlich Vorschub geleistet wurde der auf Erneuerung des künstlerischen Lebens gerichteten Bewegung, die vor einem Jahrzehnt das deutsche Kunstgewerbe ergriff, durch die im Jahre 1901 vom Bayerischen Gewerbemuseum ins Leben gerufenen kunstgewerblichen Meisterkurse[214]), welche bezwecken, die für die historischen Stile erzogenen, in der Praxis stehenden Kunsthandwerker aus den historischen in zeitgemäße Bahnen zu leiten und dabei zugleich ein Ablenken in die Oberflächlichkeiten des sogenannten Jugendstils zu verhüten. Zwei solche Kurse hat Peter Behrens geleitet, die nachfolgenden drei Richard Riemerschmid. Ihren heilsamen Einfluß nehmen wir heute vornehmlich auf den Gebieten des Erzgusses, der Zinngießerei, Kupfertreibarbeit, Schreinerei, Drechslerei, Dekorationsmalerei und Posamentierkunst wahr. Zu einer großen gemeinsamen Arbeit vereinigte sich ein Teil der Kursteilnehmer, als es im vergangenen Jahre galt, drei Bureauräumen des Bayerischen Gewerbemuseums nach Riemerschmids Entwürfen die künstlerische Ausstattung zu geben (Abb. 181). —

Geht Nürnbergs Kunst einer neuen Blüte entgegen? Wie man sich auch zu dieser Frage stellen mag, so viel ist gewiß, daß nicht die Resignation, die sich mit der fortwährenden Wiederholung der bewunderten Vorbilder bescheidet, der Boden ist, auf dem eine neue Kunstblüte gedeiht, sondern daß diese nur in jenem wiedergeborenen Kraftgefühl ihre Wurzeln haben kann, das sich beim Anblick der alten Kunst des „Anch'io sono pittore" bewußt ist.

Davon war kein Geringerer mehr überzeugt als Dürer, der in der Vorrede zu seiner Proportionslehre die beherzigenswerten Worte niedergeschrieben hat:

„Dann es muß gar ein spröder Verstand sein, der ihme nit trauet auch etwas Weiters zu erfinden, sondern liegt allwegen auf der alten Bahn, folgt allein Anderen nach und untersteht sich nichten weiter nachzudenken. Derhalb gebührt einem jeglichen Verständigen also einem Anderen nachzufolgen, daß er nit verzweifel, daß er mit der Zeit auch ein Besseres erfinden mög. Dann so daß geschicht, darf es keinen Zweifel, daß diese Kunst wieder wie vor Alter ihr Vollkommenheit erlangen mög."

Abb. 181. Direktionszimmer im Bayerischen Gewerbemuseum. Nach Entwurf von Richard Riemerschmid ausgeführt von Teilnehmern an den Kunstgewerblichen Meisterkursen. (S. 241)
Phot. von F. Schmidt.

Literatur-Anmerkungen.

1. Th. Volbehr, Aesthetische Urteile und kunstgeschichtliche Würdigung. Kunst und Kunsthandwerk 1898, S. 297 ff.

2. K. Hegel, Die Chroniken der deutschen Städte I—V. Leipzig, Hirzel 1862—1874. — E. Mummenhoff, Altnürnberg. Schilderungen aus der älteren reichsstädtischen Zeit bis zum Jahre 1350. Bamberg, Buchner 1890. — L. Rösel, Alt-Nürnberg. Geschichte einer deutschen Stadt. Nürnberg, Korn 1895. — E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg, Braun 1896. — E. Mummenhoff, Der Reichsstadt Nürnberg geschichtlicher Entwicklungsgang (Vortrag). Leipzig 1898. — R. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen. Stuttgart, Ebner & Seubert 1854. — J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen, Beck 1860 u. 1862. — J. G. Wolff und G. W. K. Lochner, Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und anderer Merkwürdigkeiten Nürnbergs. Nürnberg, Schrag 1875. — L. Ritter, Malerische Ansichten aus Nürnberg. Mit Text von R. Dohme. Berlin, Wasmuth 1882. — P. J. Rée, Wanderungen durch das alte Nürnberg. Nürnberg, Schrag 1889. — H. Stegmann, Nürnbergs geschichtliche und kunstgeschichtliche Entwicklung und seine Kunstdenkmale. Separatabdruck aus der Festschrift zur 40. Hauptversammlung des Vereins deutscher Ingenieure in Nürnberg vom 11.—15. Juni 1899. — H. Barbeck, Alt-Nürnberg. Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit. (Abbildungen.) Nürnberg, Barbeck o. J. — H. Uhde-Bernays, Nürnberg. Band 24 aus Muthers „Die Kunst". Berlin, Bard. — Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landesausstellung Nürnberg 1906.

3. A. Essenwein, Die romanische und die gotische Baukunst. Handbuch der Architektur II, 4. Abt. 1 u. 2. Darmstadt, Bergsträßer 1889 u. 1892. — E. Mummenhoff, Die Burg zu Nürnberg. II. Auflage. Nürnberg, Schrag 1899.

4. E. Reichl, Nürnbergs Name. Eger 1903. — E. Mummenhoff, Die neueste Ableitung des Namens Nürnberg etc. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1904, S. 218 ff.

5. J. M. Lotter, Sagen, Legenden und Geschichten der Stadt Nürnberg. Nürnberg, J. Ph. Raw (J. Braun) 1899.

6. B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken und der Pfalz. München, Hirth 1888.

7. M. Bach, Die Mauern Nürnbergs. Mitteil. des Ver. f. Geschichte d. Stadt Nürnberg 1884, S. 47 ff. — Volckamer auf Kirchensittenbach, Die Stadtmauern von Nürnberg usw. München, Deiglmeyer & Fuhrmann 1897. — K. Schaefer, Mauern und Tore des alten Nürnberg. 8. Heft der II. Serie der „Baukunst" von R. Borrmann und R. Graul. — E. Mummenhoff, Die älteste Stadtbefestigung Nürnbergs usw. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1906, S. 319 ff.

8. M. M. Mayer, Die Kirche des heiligen Sebaldus. Nürnberg, Campe 1831. — B. Riehl a. a. O. — Aufgrabungen in der Sebalduskirche in Nürnberg. Die Denkmalpflege I (1899), S. 130.

9. P. J. Rée, Führer durch die St. Jakobskirche in Nürnberg. Nürnberg, Schrag o. J.

10. Des Hieronymus Braun Prospekt der Stadt Nürnberg vom Jahre 1608. Nach dem im kgl. Kreisarchiv zu Nürnberg befindl. Original herausgeg. vom Verein f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, mit Text von Dr. Karl Schaefer. Nürnberg, Schrag 1896.

11. E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg, Schrag 1891. — E. Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg. Herausgeg. vom Stadtmagistrat. Nürnberg 1896.

12. Hermann Knapp, Das Lochgefängnis, Tortur und Richtung in Alt-Nürnberg usw. Nürnberg, Heerdegen-Barbeck 1907.

13. E. Mummenhoff, Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Bayer. Gewerbezeitung 1890, S. 2 ff., 1891, S. 193 ff.

14. Chr. Geyer, Adam Kraft und das sogenannte Männleinlaufen. Repert. f. Kunstwissenschaft 1906, S. 249 ff.

15. F. T. Schulz, Die Wiederherstellung der Heilig-Geistkirche zu Nürnberg in ihrer Vollendung. Südd. Bauzeitung 1905, S. 63 ff.

16. E. Mummenhoff in den Mitteilungen d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1904, S. 273.

17. M. Gerlach, Totenschilder und Grabsteine. Mit Vorwort von H. Bösch. Wien, Gerlach & Schenk o. J.

18. Die Wiederherstellung der St. Sebalduskirche in Nürnberg. Deutsche Bauzeitung 1892, S. 3 ff. — F. T. Schulz, Von den Wiederherstellungsarbeiten an der Sebalduskirche in Nürnberg. Denkmalpflege 1904. S. 3 ff. — O. Schulz, Die Wiederherstellung der Sebalduskirche in Nürnberg 1888—1905. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1906. S. 246 ff.

19. J. W. Hilpert, Die Kirche des heil. Laurentius. Nürnberg, Campe 1831.

20. Nach Mitteilung des Herrn Architekten Otto Schulz in Nürnberg.

21. H. Stegmann, Das Germanische Museum in Nürnberg in seinen Räumen und Gebäulichkeiten. Nürnberg, Soldan o. J. — Heinrich Heerwagen, Die Kartause in Nürnberg 1380—1525. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1902, S. 88 ff. — F. T. Schulz, Erweiterungsbauten am Germanischen Museum in Nürnberg. Zentralblatt der Bauverwaltung 1905, S. 520.

22. Th. Hampe, Das Germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift. Leipzig, Weber o. J.

23. F. T. Schulz, Alt-Nürnbergs Profanarchitektur usw. Wien u. Leipzig, Gerlach & Wiedling.

24. J. Groeschel, Das Chörlein am Pfarrhof von St. Sebald in Nürnberg. Die Denkmalpflege I (1899), S. 93 und 1905, S. 3 ff.

25. W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, Grote 1887. — Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz 1904. Studien z. Kunstgesch. 48.

26. R. Bergau, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. Berlin, Ernst & Korn 1871. — H. Wallraff, Bericht über den Entwurf zur Wiederherstellung des „Schönen Brunnens" auf dem Hauptmarktplatze zu Nürnberg. Nürnberg 1898. — F. T. Schulz, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg. Südd. Bauzeitung 1904, S. 23 ff. — A. Gümbel, Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen. Jahresber. d. hist. Ver. f. Mittelfranken 1905, S. 63 ff.

27. Denkmalpflege 1900, S. 100.

28. W. Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses. Nürnberg 1900.

29. H. Stegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck. München, Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft 1883.

30. G. W. H. Lochner, Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden. Wien, Braumüller 1875.

31. Notiz von H. Stegmann in den Blättern f. Architektur und Kunsthandwerk 1900, S. 9.

32. C. Lachner, Die Holzarchitektur Nürnbergs. Kunst und Gewerbe (Bayer. Gewerbezeitung) 1883, S. 161 ff.

33. Albrecht Dürers Wohnhaus und seine Geschichte. Nürnberg 1896.

34. F. T. Schulz, Das Grolandsche Haus in Nürnberg. Denkmalpflege 1903, S. 71 f. — K. Böllinger, Ein Nürnberger Fachwerkhaus. Südd. Bauz. 1904, S. 390 f.

35. Abbildung der Türen: Denkmalpflege 1903, S. 97.

36. F. Wanderer, Adam Kraft und seine Schule 1490—1497. Nürnberg, Schrag o. J. — P. J. Rée, Adam Kraft. Bayer. Gewerbezeitung 1895, S. 385 ff. — B. Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin, Heitz 1897. — B. Daun, Peter Vischer und Adam Krafft. Mit 102 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing 1905. Künstlermonographien 75. — E. Mummenhoff, Adam Krafft oder Kraft. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1901, S. 258 ff.

37. Chr. Geyer, Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 351 ff.

38. A. Gümbel, Einige neue Notizen über das Adam Kraftsche Schreyergrab. Rep. f. Kunstw. 1902, S. 360.

39. P. J. Rée, Madonna vom Wohnhause des Veit Stoß. Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum 1892, S. 105 ff.

40. Ph. M. Halm, Die Kreuzwegstationen zu Bamberg und Adam Krafft. Zeitschr. für bildende Kunst 1898/99, S. 57 ff.

41. A. Bauch, Wann ist Meister Adam Krafft gestorben? Repertorium für Kunstwissenschaft XIX (1896), S. 28.

42. F. Dörnhöffer, Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Aus Anlaß der kunsthistorischen Ausstellung veranstaltet von der Stadt Nürnberg 1906. Rep. f. Kunstw. 1906, S. 441 ff.

43. R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg, Schrag o. J. — P. J. Rée, Veit Stoß. Bayer. Gewerbezeitung 1894, S. 537 ff. — B. Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig, Hiersemann 1903. — Derselbe. Veit Stoß. Mit 100 Abbildungen. Leipzig, Velhagen & Klasing 1906. Künstlermonographien 81.

44. L. Lepszy, Krakau. Mit 120 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann 1906. Berühmte Kunststätten 36. Veit Stoß, S. 47 ff., Hans von Kulmbach, S. 119 ff.

45. R. Bergau, Veit Stoß als Erzgießer. Zeitschrift f. bildende Kunst 1878, S. 192. — Hans Petz, Urkunden und Regesten aus dem königl. Kreisarchiv zu Nürnberg 5799—5803. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1889, S. XXXIX.

46. H. Weizsäcker, Veit Stoß als Maler. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. XVIII (1897), S. 61.

47. L. Baer, Die „Eva" des Veit Stoß. Kunstchronik 1904/05, Sp. 257 ff.

48. J. Schmitz, Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche in Nürnberg. Denkmalpflege 1904, S. 96 und 131.

49. K. Schäfer, Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes. Mitteil. aus dem German. Nationalmuseum 1896, S. 53 ff.

50. F. Haack, Die Nürnberger Madonna. Eine Rettung. Rep. f. Kunstw. 1906, S. 246 ff.

51. G. von Bezold, Der Meister der Nürnberger Madonna. Mitteil. aus dem German. Nationalmuseum 1896, S. 29 ff.

52. W. Lübke, Peter Vischers Werke. Nürnberg, Soldan o. J. — Heinrich Weizsäcker, Peter Vischer, Vater und Sohn. Rep. f. Kunstw. 1900, S. 299 ff. — L. Justi, Vischerstudien. Rep. f. Kunstw. 1901, S. 36 ff. — B. Daun, Peter Vischer und Adam Krafft. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing 1905. Künstlermonographien 75.

53. Abbildung: Blätter f. Arch. und Kunsth. 1902. Taf. 7 mit Notiz von H. Stegmann.

54. K. Simon, Die Vischerschen Grabplatten in Krakau. Rep. f. Kunstw. 1906, S. 19 u. 155.

55. K. von Stegmann, Bronzestudien. Kunst und Gewerbe (Bayer. Gewerbezeitung) 1884, S. 5 ff. — A. W. Döbner, Peter Vischer-Studien. Mitteil. d. Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1892, S. 163 ff. — B. Daun, Eine Marienstatue Stefan Godls. Zeitschr. f. bild. Kunst 1901, S. 283 ff.

56. A. W. Döbner, Das Sebaldusgrab in Nürnberg. Christl. Kunstblatt 1866, Nr. 10 ff. — G. Autenrieth, Das Sebaldusgrab Peter Vischers historisch und künstlerisch betrachtet. Zweite Auflage von Dr. Georg Seeger, Nürnberg 1899.

57. H. Weizsäcker, Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab. Jahrbuch der preuß. Kunstsl. XII (1891), S. 50 ff.

58. G. Seeger, Peter Vischer der Jüngere. Leipzig, E. A. Seemann 1897.

59. B. Daun, Was stellt das Vischersche Tucher-Epitaph dar? Repertorium für Kunstwissenschaft XXI (1898), S. 198 ff.

60. H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, Grote 1890. — H. Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Keller 1891. — A. Gümbel, Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte. Rep. f. Kunstw. 1905 S. 227 ff., 1906 S. 326 ff. und 1907 S. 27 ff.

61. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler. Leipzig, Brockhaus 1843, S. 284.

62. A. Gümbel, Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 318.

63. S. Graf Pückler-Limpurg, D. Pfenning und der Tucheraltar zu Nürnberg. Kunstchronik 1900/01, S. 163.

64. W. Weisbach, Einiges über Hans Pleydenwurff und seine Vorgänger. Zeitschrift für bild. Kunst 1897/98, S. 234 ff.

65. W. von Seidlitz, Michael Wolgemut, Die Wandlungen seiner Malweise. Zeitschr. für bild. Kunst 1883, S. 169. — H. Stegmann, Ueber das Leben Michel Wolgemuts. Repertorium f. K. XIII (1890), S. 60 ff. — S. Soldan, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. Mit Text von B. Riehl und H. Thode. Nürnberg, Soldan & Stein o. J.

66. A. Gümbel, Ein neuer Wolgemutaltar in Feuchtwangen (Mittelfranken). Rep. f. Kunstw. 1904, S. 450 ff.

67. G. Hager, Wolf Traut und der Artelshofer Altar. Kunstchronik 1889, Sp. 579 ff. — R. Stiassny, Die Sebastianszeichnung von Hans Traut. Kunstchronik 1891, Sp. 202 f. — H. Stegmann, Wolf Trauts Gemälde der Taufe Christi im Jordan. Mitt. a. d. Germ. Nationalmus. 1903, S. 178 ff. — Chr. Rauch, Wolf Traut in der Schule Dürers. Habilitationsschrift. Straßburg, Heitz 1906.

68. W. Schmidt, Wolf Traut. Repertorium f. Kunstwiss. XII (1889), S. 300 ff.

69. V. von Loga, Beiträge zum Holzschnittwerk Michael Wolgemuts. Jahrbuch der preuß. Kunstsl. XVI (1895), S. 224. — H. Stegmann, Die Handzeichnungen der Manuskripte der Schedelschen Weltchronik. Mitteil. aus dem Germanischen Nationalmuseum 1895. S. 115 ff.

70. S. Colvin, Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. Jahrbuch d. preuß. Kunstsl. VII (1886), S. 98.

71. V. von Loga, Die Städteansichten in Hartmann Schedels Weltchronik. Jahrbuch der preuß. Kunstsl. IX (1888), S. 93 ff.

72. A. Gümbel, Die Verträge über die Illustrierung und den Druck der Schedelschen Weltchronik. Rep. f. Kunstw. 1902, S. 430 ff.

73. H. W. Singer, Versuch einer Dürer-Bibliographie. Straßburg, Heitz 1903. Studien z. deutschen Kunstgesch. 41. — M. Thausing, Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. II. Aufl. Leipzig, E. A. Seemann 1884. — A. Springer, Albrecht Dürer. Berlin, Grote 1892. — M. Zucker, Albrecht Dürer. Halle a. S., Niemeyer 1900. — Fr. Servaes, Albrecht Dürer. Berlin, Bard 1904. Aus: Muther, Die Kunst, Bd. 42. — H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, Bruckmann 1906. — W. Weisbach, Der junge Dürer. Leipzig, Hiersemann 1906. — L. Justi, Ueber Dürers künstlerisches Schaffen. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 447. — K. Rapke, Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handz., Kupferst. u. Gemälden. Straßburg, Heitz 1902. Studien z. deutschen Kunstgesch. 39. — E. Waldmann, Lanzen, Stangen, Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Straßburg, Heitz 1906. Studien z. deutschen Kunstgesch. 68. — K. Lange und F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle a. S., Niemeyer 1893.

74. M. J. Friedländer, Dürers Bildnisse seines Vaters. Repertorium f. K. 1896, S. 12 ff.

75. D. Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494. München, G. Hirth 1892.

76. G. von Térey, Albrecht Dürers venetianischer Aufenthalt von 1494—1496. Straßburg, Heitz 1892. — W. Schmidt, Albrecht Dürer in Basel und Venedig. Kunstchronik 1892, Sp. 537 ff.

77. W. von Seidlitz, Ein neues Selbstbildnis Dürers. Jahrbuch der preuß. Kunstsl. XV (1894), S. 23. — W. von Seidlitz, Dürers frühe Zeichnungen. Jahrb. d. k. preuß. Kunstsl. 1907, S. 3 ff.

78. H. Lücke, Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493. Zeitschr. f. bild. Kunst 1885, S. 197 ff.

79. M. Thausing, Dürers Hausfrau. Zeitschr. f. bild. Kunst 1869, S. 33 ff.

80. H. Wölfflin, Ueber die Echtheit von Dürers Dresdner Altar. Jahrb. d. k. pr. Kunstsl. 1904, S. 196 ff. — L. Justi, Dürers Dresdner Altar. Leipzig, E. A. Seemann 1904.

81. M. J. Friedländer, Die Restaurierung des Paumgartner-Altares. Kunst und Künstler 1903, S. 393 ff. — K. Voll, Vergleichende Gemäldestudien. Mit 50 Bildtafeln. München und Leipzig, Müller 1907, S. 29 ff.

82. C. von Lützow, Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche. Nürnberg, Soldan o. J.

83. W. Lübke, Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche. Nürnberg, Soldan o. J.

84. C. Winterberg, Ueber die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre. Rep. f. Kunstw. 1903, S. 1 ff. — L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig, Hiersemann 1902.

85. L. Justi, Jacopo de' Barbari und Albrecht Dürer. Repertorium f. K. XXI (1898) S. 346 ff. — B. Haendcke, Dürers Beziehungen zu J. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. XIX (1898), S. 161.

86. C. Gurlitt, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Repertorium f. Kunstwiss. XVIII (1895), S. 112 f.

87. Jaro Springer, Dürers Zeichnungen in neuer Publikation. Rep. f. Kunstw. 1906, S. 557 ff.

88. J. Neuwirth, Zur zweiten Reise Dürers nach Italien. Zeitschrift f. bild. Kunst 1886, S. 87 ff.

89. A. Rosenberg, Dürers Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Gemäldegalerie. Zeitschr. f. bild. Kunst 1893, S. 225 ff. — M. J. Friedländer, Dürers Bilder 1506 und 1507 in der Berliner Galerie. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. 1899, S. 263 ff.

90. V. Scherer, Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg, Heitz 1902. Studien z. deutschen Kunstgesch. 38.

91. M. Zucker, Dürers Stellung zur Reformation. Erlangen, Deichert 1886. — Th. Kolde, Albrecht Dürer und die Reformation. Leipzig, G. Böhme 1887. — P. Kalkhoff, Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Dürers Flucht vor der niederländischen Inquisition und anderes. Repertorium f. Kunstwiss. XX (1897), S. 443 ff.

92. G. Pauli, Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Straßburg, Heitz 1901. Studien z. deutschen Kunstgesch. 33.

93. L. Lorenz, Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. Straßburg, Heitz 1904. Studien z. deutschen Kunstgesch. 55. — E. Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Leipzig, Hiersemann 1906.

94. W. Suida, Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. Straßburg, Heitz 1900. Studien z. deutschen Kunstgesch. 27.

95. B. Haendcke, Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Straßburg, Heitz 1899. Aus: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 19.

96. F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin, Grote 1883 ff. — R. Bruck, Skizzenbuch A. Dürers in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Straßburg, Heitz 1905. — Handzeichnungen von Albrecht Dürer aus der Albertina in Wien. Eine Auswahl von 62 Blättern in Faksimile-Reproduktion. Nürnberg, J. L. Schrag 1906. — Siehe auch Anmerkungen 77 und 87.

97. A. Peltzer, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Straßburg, Heitz 1905. Studien z. deutschen Kunstgesch. 61. — J. Janitsch, Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Straßburg, Heitz 1906. Studien z. deutschen Kunstg. 74.

98. H. Stegmann, Albrecht Dürers Maximiliansbildnisse. Mitt. aus dem Germ. Nationalmus. 1901, S. 132 ff.

99. P. Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Straßburg, Heitz 1900. Studien z. deutschen Kunstgesch. 23.

100. E. Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses IV (1886), S. 289. — F. Schestag, Kaiser Maximilians I. Triumph. Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses I (1883), S. 154 ff.

101. M. J. Friedländer, Ein Entwurf Dürers zu einer Wanddekoration. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. XVI (1895), S. 240. — Mummenhoff, Führer durch das Rathaus zu Nürnberg. 1896. — E. Mummenhoff, Dürers Anteil an den Gemälden des großen Rathaussaales und der Ratsstube. Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1904, S. 244 ff.

102. E. Chmelarz, Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilians I. Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses III (1885), S. 88 ff.

103. W. Suida, Über eine Darstellung des heil. Hieronymus von Albrecht Dürer. Rep. f. Kunstw. 1900, S. 314. — A. Weber und M. G. Zimmermann. Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürers. Zeitschr. f. bild. Kunst 1901, S. 17.

104. K. Lange, Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis. Zeitschrift für bild. Kunst 1898, S. 121 ff. u. 1899, S. 220 ff. — Siehe auch Anm. 84.

105. U. Thieme, Hans Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig, E. A. Seemann 1892.

106. C. Dodgson, Zum Holzschnittwerk Erhard Schöns und Peter Flötners. Repertorium f. Kunstwiss. XX (1897), S. 206 ff.

107. Marian Sokolowski, Hans Sues von Kulmbach. Krakau 1883 (polnisch). — K. Koelitz, Hans Sueß von Kulmbach. Leipzig, E. A. Seemann 1891. — S. auch Anm. 44.

108. C. von Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts. Berlin, Grote 1891.

109. A. Kurzwelly, Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig, Hiersemann 1895. — R. Stiassny, G. Penz als Italist. Kunstchronik 1890, Sp. 177 ff.

110. M. J. Friedländer, Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister J. B. — G. Pauli, Der Meister J. B. und Georg Pencz. Repertorium f. K. XX (1897), S. 130 u. 298.

111. A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig, E. A. Seemann 1875. — G. Pauli, Hans Sebald Beham in seiner Entwicklung als Kupferstecher. Repertorium f. K. XIX (1896), S. 333. — Derselbe, Die Radierungen Hans Sebald Behams. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. XVIII (1897), S. 73.

112. O. von Schorn, Heinrich Aldegrever. Kunst u. Gewerbe (Bayer. Gewerbeztg.) 1884, S. 1 ff.

113. E. W. Bredt, Das Glockendonsche Missale der Nürnberger Stadtbibliothek ein künstlerisches Kopialwerk. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1904, S. 179.

114. R. Bruck, Der Illuminist Jakob Elsner. Jahrb. d. preuß. Kunstsl. 1903, S. 302 ff. — Th. Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Straßburg, Heitz 1905. Studien z. deutschen Kunstgesch. 60.

115. Th. Hampe, Johann Neudörfer d. Ä. Bayer. Gewerbezeitung 1898, S. 2 ff.

116. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474—1618 (1633). Wien, Graeser und Leipzig, Teubner 1904. Quellenschriften. Neue Folge. Band XI—XIII.

117. F. F. Leitschuh, Georg III., Schenk von Limpurg. Bamberg, Züberlein 1888.

118. J. Springer, Die Glasgemälde der Landauerschen Kapelle. Kunstchronik 1891, Sp. 145 ff.

119. C. W. Friedrich, Augustin Hirsvogel als Töpfer. Nürnberg 1885.

120. C. Friedrich, Die alten Kachelöfen auf der Burg in Nürnberg. Kunst u. Gewerbe (Bayer. Gewerbezeitung) 1885, S. 166 ff. — A. Roeper, Sammlungen von Oefen in allen Stilarten. Unter Mitwirkung u. einem Vorwort von H. Boesch. München, Albert o. J. — C. Schrag, Alte Kachelöfen im Germanischen Nationalmuseum und auf der Burg in Nürnberg. Beschrieben und mit einem Vorwort versehen von P. J. Rée. Nürnberg, Schrag o. J. — M. Wingenroth, Kachelöfen und Ofenkacheln des 16., 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, auf der Burg und in der Stadt Nürnberg. Mitteil. aus dem Germ. Nationalmus. 1899, S. 47 ff., 1900, S. 57 ff., 1902, 3 ff.

121. A. von Walcher-Molthein, Der Fertiger der sogen. Hirschvogelkrüge. Kunst und Handwerk. Wien 1904, S. 486 ff.

122. von Imhoff, Hans Sebald Lautensacks Ansichten von Nürnberg. Mitt. d. Vereins für Gesch. d. Stadt Nürnberg II (1880), S. 164 ff.

123. K. Lange, Peter Flötner. Berlin, Grote 1897. — J. Reimers, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München u. Leipzig, Hirth 1890. — Das Kunstbuch des Peter Flötner. Berlin, Schuster 1882. — K. Domanig, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh. XVI (1895), S. 1. — F. F. Leitschuh, Das Plakettenwerk Peter Flötners in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim. Mit 20 Tafeln. Straßburg, Beust 1904. Flötnerstudien I.

124. A. Haupt, Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit. Jahrb. d. k. pr. Kunstsl. 1905, S. 116 ff.

125. F. Mader, Loy Hering. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des 17. Jahrhunderts. Mit 70 Abb. München, Ges. f. christl. Kunst 1905, S. 35 ff.

126. A. Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaues zu Heidelberg. Leipzig, Hiersemann 1904.

127. F. T. Schulz, Der Hirschvogelsaal zu Nürnberg, eine bau- und kunstwissenschaftliche Abhandlung. Mit Zeichnungen von H. J. Dennemark. Nürnberg, Schrag 1905.

128. Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe Joachim Deschler betreffend. Mitt. a. d. Germ. Nationalmus. 1897, S. 39 f.

129. A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmann 1888.

130. Virgil Solis. Kunst und Gewerbe (Bayer. Gewerbezeitung) 1885, S. 1 ff.

131. J. E. Wessely, Jost Amman in J. Meyers Allgemeinem Künstlerlexikon 1872, Band I, S. 639 ff. — Th. Hampe im Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von U. Thieme u. F. Becker. 1907.

132. O. v. Schorn, Johann Sibmacher. Kunst u. Gewerbe (Bayer. Gewerbeztg.) 1879, S. 201 ff.

133. Th. Hampe, Das Lebensende Georg Wechters des Älteren († 1588) und seines Sohnes Hans Wechter. Mitt. aus d. Germ. Nationalmus. 1900, S. 108 ff.

134. A. Winkler, Die Gefäß- und Punzenstecher der deutschen Hochrenaissance. Jahrb. der preuß. Kunstsl. XIII (1892), S. 93.

135. R. Bergau, Wentzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefäßen in Silber und Gold. Berlin, Bette o. J.

136. R. Steche, Zwei Radierungen von Wenzel Jamnitzer. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. III (1893), S. 36 ff.

137. F. Luthmer, Gold und Silber. Leipzig, Seemann 1888. — E. Wernicke, Zur Nürnberger Künſtlergeſchichte. Mitteil. d. Ver. f. Geſch. d. Stadt Nürnberg X (1893), S. 52 ff. — P. J. Rée, Die Goldſchmiede der deutſchen Renaiſſance. Bayer. Gewerbezeitung 1894, S. 241 ff.

138. G. Habich, Studien zur deutſchen Renaiſſancemedaille. Jahrb. d. K. Preuß. Kunſtſ. 1906, S. 13 ff.

139. Ein Vergeſſener aus Nürnbergs Vorzeit. Kunſtchronik 1887, Sp. 18 ff.

140. K. Domanig, Die deutſche Gußmedaille. Hundert Tafeln in Lichtdruck. Wien, Schroll & Co. 1907.

141. Th. Hampe, Ein neues öſterreichiſches Medaillenwerk. Bayer. Gewerbezeitung 1897, S. 1 ff. und Anm. 138.

142. M. Roſenberg, Der Goldſchmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M., Keller 1890.

143. Wenzel Jamnitzer, Goldſchmidt. Heft III der Nürnbergiſchen Künſtler uſw. Nürnberg, J. L. Schrag 1828. — M. Frankenburger, Beiträge zur Geſchichte Wenzel Jamnitzers und ſeiner Familie. Straßburg, Heitz 1901. Studien z. deutſchen Kunſtgeſch. 30. — A. Hofmann, Ueber Wenzel Jamnitzer. Bayer. Gewerbezeitung 1890, S. 169 ff. — M. Roſenberg, Jamnitzer und Petzolt. Kunſtgewerbeblatt 1885, S. 57 ff. — F. Luthmer, Zwei Figuren von W. Jamnitzer. Kunſtgewerbeblatt 1887, S. 86 ff. — C. Gurlitt, Wenzel Jamnitzer und der kurſächſiſche Hof. Kunſtgewerbeblatt 1885, S. 51 ff.

144. A. Pabſt, „Ein verlorenes Werk des Chriſtoph Jamnitzer" und „Weitere Werke des Chriſtoph Jamnitzer". Kunſtgewerbeblatt 1885, S. 21 ff. und 129 f. — F. Schlie, Ein Werk des Chriſtoph Jamnitzer. Kunſtgewerbeblatt 1888, S. 152 ff.

145. M. Roſenberg u. L. Gmelin, Hans Lencker ein Zeitgenoſſe Wenzel Jamnitzers. Zeitſchr. d. bayer. Kunſtgewerbevereins 1894, S. 93 ff.

146. A. Eſſenwein, Zwei Werke des Nürnberger Goldſchmiedes Elias Lenker im German. Muſeum. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1886, S. 179 ff. — H. Böſch, Ein Pokal des Nürnberger Goldſchmiedes Elias Lenker. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1893, S. 3 ff.

147. H. Böſch, Hans Sachs Spruchgedichte von den Nürnberger Kandelgießern. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1889, S. 73 ff.

148. H. Demiani, François Briot, Caſpar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig, Hierſemann 1897.

149. H. Stegmann, Zur Geſchichte der Herſtellung und Verzierung der geſchlagenen Meſſingbecken. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1899, S. 11 ff.

150. H. Böſch, Nürnberger Plattner des 16. Jahrhunderts. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1889, S. 254 ff. — W. Boeheim, Nürnberger Waffenſchmiede und ihre Werke. Jahrb. d. kunſthiſt. Samml. des Allerh. Kaiſerhauſes XVI (1895), S. 564 ff.

151. G. Speckhart, Peter Henlein, der Erfinder der Taſchenuhr. Nürnberg, Stich 1890.

152. M. Gerlach, Die Bronceepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg. Mit textl. Erläuterungen von H. Böſch. Wien, Gerlach & Schenk o. J.

153. W. Weimar, Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100—1812 an Stein-, Bronze- und Holzplatten. 68 Tafeln in Großfolio. Wien, Gerlach & Schenk 1898.

154. Katalog der im German. Muſeum befindl. Bronceepitaphien des 15.—18. Jahrhunderts. Nürnberg 1891. — A. Eſſenwein, Bronceepitaphien von Handwerkern im German. Muſeum. Mitteil. a. d. German. Nationalmuſ. 1886, S. 185 ff.

155. R. Bergau, Die Nürnberger Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer. Zeitſchrift für bild. Kunſt 1880, S. 16 ff. u. 52 ff.

156. R. Bergau, Ein Brunnen von Georg Labenwolf. Kunſtgewerbeblatt 1885, S. 139 f.

157. Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Kunſt-Sammlung des Muſeums Chriſtian Hammer in Stockholm. (Mit Abbildungen.) Köln 1893.

158. E. Jonas, Wurzelbauers Bronzegruppe: Venus und Amor mit Delphin. Zeitſchrift f. bild. Kunſt 1890, S. 299 f. — K. Chytil, Der Prager Venusbrunnen von B. Wurzelbauer. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Prag 1902.

159. H. Böſch, Verzeichnis Nürnberger Hafnermeiſter von 1520—1868. Kunſtgewerbeblatt 1888, S. 34 ff.

160. F. Wibel, Beiträge zur Geſchichte, Etymologie und Technik des Wismuths und der

Wismuth-Malerei. Museum f. Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1890. Hamburg 1891, S. 41 ff.

161. J. Lessing, Der Bandwirkerrahmen im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1906, S. 296 ff.

162. F. T. Schulz, Das von Bibrasche Zimmer im Germanischen Museum. Mit 1 Tafel und 3 Abb. Mitt. aus d. Germ. Nationalmus. 1905, S. 176 ff.

163. H. Bösch, Die Nürnberger Maler, ihre Lehrlinge, Probestücke, Vorgeher usw. Mitt. aus d. Germ. Nationalmus. 1889, S. 116 ff.

164. H. Stegmann, Andreas Herneisen. Mitt. aus d. Germ. Nationalmus. 1900, S. 1 ff.

165. A. Peltzer, Anthoni der Meister vom Ottheinrichsbau zu Heidelberg. Heidelberg, Winter 1905.

166. M. Jähns, Handbuch einer Geschichte des Kriegswesens. Leipzig, Grunow 1880. S. 1164/65 und 1183 ff.

167. Die Mauern Nürnbergs. Kunstchronik 1871, S. 175. — M. Thausing, Eine unblutige Commune in Deutschland. Zeitschr. für bild. Kunst 1872, S. 69 ff. — Alt-Nürnbergs Untergang. Zeitschr. f. bild. Kunst 1872, S. 316 ff. — Denkmälerfrevel in Nürnberg. Kunstchronik 1872, Sp. 421.

168. W. Biede, Nürnberger Motive. Mit Vorwort von Dr. P. J. Rée. Nürnberg 1894 und 95. — M. Gerlach, Nürnbergs Erker, Giebel und Höfe. Photogr. Aufnahmen. Wien, Gerlach & Schenk o. J. — G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland 2c. Stuttgart, A. Kröner 1900. Aus: Handbuch der Architektur II, 7.

169. Der Bayerische Hof in Nürnberg. Denkmalpflege 1901, S. 14.

170. F. T. Schulz, Eine Nürnberger Hauskapelle. Mitt. aus d. Germ. Nationalmus. 1905, S. 57 ff. und 1906, S. 47 ff.

171. F. T. Schulz, Ein Alt-Nürnberger Wohnhaus in Gefahr. Zentralblatt der Bauverwaltung 1905, S. 223 f.

172. A. Gümbel, Das Schießhaus am Sand und sein Meister Hans Dietmair von Schaffhausen. Ausstellungszeitung der Bayer. Jubiläumslandesausstellung Nürnberg 1906, S. 311 ff.

173. von Dotzauer, Das Zeughaus der Reichsstadt Nürnberg. Mitt. d. V. f. Geschichte der Stadt Nürnberg 1904, S. 151 ff.

174. E. Mummenhoff, Der Ratsbaumeister Wolf Jakob Stromer hat die Fleischbrücke nicht erbaut. Fränkischer Kurier 1901, Nr. 467 und 469.

175. J. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Academie. Kritisch gesichtet. Dresden, W. Hoffmann 1896.

176. F. F. Leitschuh, Die Familie Preisler und Marcus Tuscher. Leipzig, E. A. Seemann 1886.

177. F. Wanderer, Die Geschichte des Nürnberger Peuntbrunnens. Mitteil. d. Ver. für Gesch. d. Stadt Nürnberg III (1881), S. 169 ff. — E. Mummenhoff, Der Neptunbrunnen zu Nürnberg, seine Entstehung und Geschichte. Festschrift 1902.

178. Katalog der im German. Mus. befindl. Kunstdrechslerarbeiten des 16.—18. Jahrh. aus Elfenbein und Holz. Nürnberg 189 .

179. C. Friedrich, Die altdeutschen Gläser. Nürnberg, Bieling (G. Dietz) 1884.

180. A. Pabst, Fayencefabriken in Nürnberg. Kunstgewerbeblatt 1887, S. 172.

181. G. Steinlein, Ein Alt-Nürnberger Bürgerhaus. Südd. Bauzeitung 1903, S. 172. — F. T. Schulz, Ein Alt-Nürnberger Bürgerhaus. Südd. Bauzeitung 1903, S. 282.

182. G. Schrötter, Die Kirche der heil. Elisabeth in Nürnberg. Nürnberg 1903.

183. F. Mayer, Nürnberg im 19. Jahrhundert mit stetem Rückblick auf seine Vorzeit. Nürnberg, Stein 1843. — F. Mayer, Nürnberg und seine Merkwürdigkeiten, 3. Auflage von G. W. K. Lochner. Nürnberg, Schrag 1861 und 4. Auflage 1873. — Illustrierter Katalog der Kunstausstellung von Werken Nürnberger Künstler der neueren Zeit veranstaltet von der Gesellschaft „Künstlerklause". 1891. Nürnberg, Schrag 1891. — P. J. Rée, Die Ausstellung von Werken Nürnberger Künstler neuerer Zeit. Kunst für Alle 1891, S. 312 f.

184. P. J. Rée, Baukünstlerisches aus dem neuen Nürnberg. Centralblatt der Bauverwaltung 1892, S. 291 ff.

185. M. Bach, Das Plattnersche Haus in Nürnberg. Deutsche Bauzeitung 1887, S. 17 f.

186. Mitteilung des Herrn Oberingenieurs Friedrich Küfner.

187. G. von Kreß, Erinnerungen an Geheimrat August von Essenwein. Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 1902, S. 133 ff.

188. Hotel Wentz in Nürnberg. Zeitschrift f. Bauwesen 1891, S. 417 ff.

189. Der Köchertzwinger in Nürnberg. Centralbl. d. Bauverw. 1898, S. 85 ff.

190. J. Groeschel, Wettbewerb für ein städtisches Amtsgebäude in Nürnberg. Centralblatt der Bauverwaltung 1894, S. 93 ff.

191. J. Groeschel, Joseph Schmitz. Kunst und Handwerk 1900/01, S. 337 ff.

192. F. T. Schulz, Die neue Poliklinik in Nürnberg. Zentralblatt der Bauverwaltung 1903, S. 94 ff.

193. P. J. Rée, Wettbewerb um die evangelische Pfarrkirche von St. Peter in Nürnberg. Centralblatt der Bauverwaltung 1894, S. 237 ff. — F. T. Schulz, Die neue evangelische Pfarrkirche St. Peter in Nürnberg. Zeitschrift für Bauwesen 1902, S. 499 ff.

194. Die Kreistaubstummenanstalt für Mittelfranken in Nürnberg von Kreisbaurat Förster Herausgegeben von der Kgl. Regierung von Mittelfranken.

195. P. J. Rée, Der Wartesaal im Nürnberger Bahnhof. Dekorative Kunst 1906/07, S. 1 ff.

196. Das neue Stadttheater in Nürnberg. Zentralblatt der Bauverwaltung 1905, S. 638 ff. — Das neue Stadttheater zu Nürnberg. Deutsche Bauzeitung 1906, S. 91 ff.

197. Ausgeführte Bauten von Architekt J. Schmeißner Nürnberg. Süddeutsche Bauzeitung 1906, S. 404.

198. J. Priem, Burgschmiet der Gießer des Radetzkydenkmals. Eine biographische Skizze. 2. Aufl. Nürnberg, Bauer & Raspe 1858.

199. Carl und Heinrich Guttenberg, II. Heft von: „Die Nürnberger Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken". Mit Kupfern. Nürnberg, Schrag 1823.

200. A. Ch. Reindel. Deutsches Kunstblatt 1853, S. 117 f.

201. Friedrich Wanderer. Fränkischer Kurier in Nürnberg 1907, 24. III.

202. Paul Ritter. Denkmalpflege 1899, S. 35.

203. Gustav Adolfs Einzug in Nürnberg. Kunst für Alle 1887, S. 376.

204. L. Ritter, Malerische Ansichten aus Nürnberg. Original-Radirungen. Mit erläuternden Bemerkungen von R. Bergau. Nürnberg 1871. — L. Ritter, Malerische Ansichten aus Nürnberg. Mit Text von R. Dohme. Berlin, Wasmuth 1882.

205. J. Allgeyer, Anselm Feuerbach. 2. Aufl., herausgeg. von Carl Neumann. Berlin u. Stuttgart, Spemann 1904. Zweiter Band, S. 289 ff.

206. M. Schüßler, Zum Gedächtnis an Anselm Feuerbach. Eine Votivschrift, herausgegeben von Markus Schüßler. Nürnberg 1880.

207. E. W. Bredt, Ein Nürnberger Griffelkünstler: Ludwig Kühn. Kunst für Alle 1904, S. 214 ff.

208. P. J Rée, Das bayerische Kunsthandwerk in den letzten hundert Jahren. In Bayerns Industrie und Handel, herausgegeben von Adam Gutmann. Nürnberg 1906.

209. J. Ph. Göschel, Die Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Eine Säkularschrift zur Feier des 200 jähr. Bestehens derselben. Nürnberg 1862. — Beeg, Die königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Gewerbezeitung 1866, S. 37 ff.

210. O. von Schorn, August Kreling. Kunst und Gewerbe 1876, S. 161. — J. Stockbauer, Direktor Dr. August von Kreling. Bayer. Gewerbe-Zeitung 1895, S. 433 ff.

211. Ein Nürnberger Kunstwerk. Kunst und Gewerbe 1872, S. 257 ff.

212. Adolf Gnauth. Kunst und Gewerbe 1886, S. 1 ff.

213. E. W. Braun, Karl Hammer. Kunst und Kunsthandwerk 1898, S. 333 ff.

214. F. Carstanjen, Kunstgewerbliche Meisterkurse in Nürnberg. Dekorative Kunst 1902, S. 277 ff. — F. Carstanjen, Nürnberger Handwerkskunst. Dekorative Kunst 1903, S. 321 ff. — E. W. Bredt, Nürnberg und die neue Handwerkskunst. Kunst und Handwerk 1903/04, S. 297 ff. — P. J. Rée, Die Arbeiten des von Richard Riemerschmid geleiteten III. kunstgewerblichen Nürnberger Meisterkurses. Dekorative Kunst 1904, S. 126 ff.

Druckfehlerberichtigung.

S. 110 in der 2. Zeile von unten muß es statt Heilbronn heißen: Heilsbronn.

Register.

Die fett gedruckten Ziffern weisen auf die Seiten hin, auf denen der betreffende Gegenstand ausführlicher behandelt ist.

Abbeck, Hans Heinrich **175**, 200.
Adlerstraße Nr. 14, Eisenengiebel 33.
— Nr. 19, Rokokofassade 209.
— Nr. 21, Hof 77.
— — Relief von Adam Kraft 90.
— Nr. 25, Renaissancebau eingelegt 192.
— — Deutsche Bank 216.
— Nr. 26, Ausbau 215.
— Nr. 28, Ecktürmchen S. 49.
— — Madonna 64.
— Nr. 33, Louis XVI.-Fassade 209.
Adlerwappen am Rathause 33 (Abb. s. Titelblatt).
Adolf von Nassau 50.
Adolf von Nassau-Brunnen am Nassauer Haus 212.
St. Aegidienkirche 21, 208.
— Deckenmalerei 201.
— Eißensches Epitaph von Peter Vischer 106.
— St. Eucharius-Kapelle 22 (Abb. S. 21).
— Grablegung in der Wolfgangskapelle 83 f. (Abb. S. 83).
— Landauersches Grabmal 90.
— Madonna an der Tetzelkapelle 88.
— Tetzelkapelle 22, 38.
— Wolfgangskapelle 22.
St. Aegidienkloster 17, 22, 25.
St. Aegidienplatz, Kaiserdenkmal 229 (Abb. S. 211).
— 23, Pellerhaus 187, **193**, 196, 197 (Abb. S. 189, 190).
— 25 u. 27, (früher) Imhoffsches Haus 212 (Abb. S. 211).
Albrecht Alcibiades, Markgraf von Brandenburg 65, 182.
Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz 107, 103, 147.
Albrecht Dürerdenkmal 226 (Abb. S. 226).
Albrecht Dürerplatz Nr. 4, Madonna 88.
— Nr. 14, Felderdecke 178.
— Nr. 16, Stukkaturen von Kuhn 205.
Aldegrever, Heinrich 148 (Abb. S. 148).
Almosenhaus bei St. Sebald 72.
Altdorf 172.
Altdorfer, Albrecht 143.
Amman, Jost 159 f., 178 (Abb. S. 160).
Amtsgebäude am Fünferplatz 216 (Abb. S. 215).
— Wandmalereien von Heinrich Heim 236.
Andreä, Hieronymus 130, 149.
Aeneas Sylvius 30, 48.
St. Annakapelle bei St. Lorenz **70**, 116.
Ansbach 154.
Apollonbrunnen 107 (Abb. S. 106).
Aristoteles 55.
Armbrustschützen 26.
Aschaffenburg 107, 143, 147, 149, 212.
Aufruhr i. J. 1348 35.
Auffeßplatzbrunnen 227.
Augsburg 106, 155, 158, 179.
Augustiner 25.
Augustinerkirche 25, **70**, 114 (Abb. S. 71).
Augustinerkloster **25**, 47, 90.
Augustinerkreuzzug 116.

Backsteingiebel 33 f.
Bahnhof (Neuer) **222** f., 229 (Abb. S. 230).
— (Früherer) 213.
Bahnpost 213, 221.
Bamberg 22, 24, 56, 90, 97, 98, 99, 150, 196.
Bamberger Bildhauerschule 56.
Bandel, Ernst von 58, 225.
Kgl. Bank 70, 213.
— Brunnen im Lichthof von Kittler 229.
Barbari, Jacopo de' gen. Walch 102, 122, 144.
Barchentweber 26.
Barfüßer s. Franziskaner.
Barfüßerbrücke s. Museumsbrücke.
Barfüßerkirche 25, 39.
St. Bartholomäuskirche in Wöhrd, St. Bartholomäusstatuette 162.
Basel 119, 166.
Bastionen 51, 54, 182.
Bauer, Hans 68.
Bayerisches Gewerbemuseum 24, 216, 241 (Abb. 219).
— Direktorialzimmer 242 (Abb. S. 242).
— Flötner, Peter, Plaketten 157 (Abb. S. 150).
— Friese von Kittler 228.
— Leybold, d. j., Ofen 174.
— Technologisches Gebäude 220.
— Vertäfelung aus dem Försterschen Zimmer 176.
Bayerischer Hof, Hof 188.
Bayr, Melchior 162.
Bayreuth 207.
Beck, Sebald 175.
Beckschlager 167.
Beer, Hans 70.
Befestigungswerke 12, 17 f., **26—29**, **51—55**, 71, 78 f., **181—185** (Abb. S. 5, 6, 51—55, 183).
Begas, Reinhold 228.
Behaim, Martin 102.
Behaimdenkmal s. Mart. Behaimdenkmal.
Beham, Barthel 146, **147** f., (Abb. S. 149).
— Hans Sebald 129, 146, **147**, 186 (Abb. S. 148).
Beheim, Hans 70.
— d. ä., Hans 10, 70, **72**, **74—78**, 90, 195, 198.
— Hans d. j. 78.
— Hans Wilhelm **175**, 177, 200.
— Paul 70, 78, 182.
Behrens, Wilhelm 241.
— Peter 241.
Bek-Gran, Hermann 241.
Bellini, Giovanni 124.
Bemmel, Willem van 201.
Bérain 208.
Berckhausen, Hieronymus 197.
Bergstraße Nr. 11, Ecktürmchen S. 49.
Berlin 109, 204.
— (Museen) 19, 60, 110, 120, **124**, **132**, 145, 149, 152, 175, 208.
Bernini 202.
Berthold, Meister 34.
Bettelmönche 25.
Beuerlein, Hans 25, 70.
Bezirksamtsgebäude 208.
Bezold, Gustav von 214.
Bierbaum, Otto Julius 5.
Bindergasse Nr. 1, Gläserner Himmel, Madonna von Adam Kraft 79, 88.
— Nr. 20, Josua- und Kalebrelief von Adam Kraft 88.
— Nr. 26, Hof 76 (Abb. S. 77).
Binsengasse Nr. 9, Holzgalerie 186 (Abb. S. 181).
Bismarckschule in Schoppershof 221.
Blick auf die Stadt (Abb. S. 1 u. 29).
Böhmen 98.
Böhmländer, Porzellanmaler 239.
Böhrer, Johann Christian 213.
Bologna 124.
St. Bonifacius 20.
Bonnacker 180.
Bootshaus am Dutzendteich 216.
Brandenburg, Markgraf von 12, 31.
Bratwurstglöcklein 38 (Abb. S. 37).
Braun, Hieronymus 26.
Breitegasse 71, Chörlein 207.
Brentano, Carlo 38, 206.
Breslau 99, 110, 112.
Brill, Eduard 221.
Briot, François 166.

Brochier, Franz 209, 219, 241.
Bromig 202.
Brücke beim Landauerbrüderkloster 26.
Brückenpfeiler bei der Heuwage 27.
Brüderkapelle s. Zwölfbotenkapelle.
Brunnen siehe: Adolf von Nassau-Brunnen. — Apollonbrunnen. — Auffeßplatzbrunnen. — Burgschmiet-brunnen. - Dudelsackpfeiferbrunnen. - Eisenbahnbrunnen auf dem Plärrer. — Eisenbahnbrunnen in Fürth. — Fleischhauswandbrunnen. — Gänse-männchenbrunnen. — Geierbrunnen. — Grübelbrunnen. — Hansel-brunnen. — Laufertorbrunnen. — Löwensäule. — Marienplatzbrunnen. — Mauritiusbrünnlein. — Marxplatz-brunnen (Heideloff). — Minnesänger-brunnen. — Neptunbrunnen. — Nymphenbrunnen (Hallerwiese). — Nymphenbrunnen (Kgl. Bank). — Peter Heinleinbrunnen. — Rathaus-brunnen (Labenwolf). — Schöner Brunnen. — Schützenbrünnlein (Hallerwiese). — Tiefer Brunnen. — Tritonbrunnen. — Tugendbrunnen.
Brunnengäßchen Nr. 14, Kutscherhof 190 (Abb. S. 180).
Buchhändler 81.
Bulmann, Jakob 170.
Burg 7—17, 26, 28, 31, 71 (Abb. S. 1—15 u. 19).
— Adlerdecke 15.
— Altane 14.
— Amtmannswohnung 11, 13 (Abb. S. 11).
— Befestigungswerke 28, 54, 71, 79, 168, 181 f.
— Blick von der Lorenzkirche aus (Abb. S. 1).
— Blick vom Neutor aus (Abb. S. 19).
— Blick von der Sebalduskirche aus (Abb. S. 7).
— Blick vom Vestnertorgraben aus (Abb. S. 6).
— Burggrafenburg 10, 12, 13, 71.
— Burghof 13.
— Doppelkapelle 7, 16 f. (Abb. S. 14 u. 15).
— Felderdecke von Springinklee 15.
— Freiung 13.
— Fünfeckiger Turm 7, 10 (Abb. S. 5).
— Gemäldesammlung 17.
— Glasmalerei im großen Saal 16.
— Großer Saal (Rittersaal) 15.
— — Glasfenster 233.
— Hasenburg 13.
— Heidenturm 7, 13, 16 (Abb. S. 3).
— Himmelstor 13.
— Hof der Kaiserburg 14.
— Holzbalkendecke 15.
— Kachelöfen 15, 153, 174 (Abb. S. 152).
— Kaiserburg 7, 11, 12—17 (Abb. S. 11).
— Kaiserkapelle 16 (Abb. S. 15).
— Kaiserstallung 10, 54, 73, 74 (Abb. S. 5 u. 9).
— Kemenate 14, 16.
Burg, Linde im Burghof 13 f., 16.
— Luginsland 10 (Abb. S. 5).
— St. Margaretenkapelle 16 (Abb. S. 14).
— Margaretenturm s. Heidenturm.
— Oratorium der Kaiserkapelle 17.
— Ottmarskapelle 10.
— Palas 13, 16.
— Portal zum Burghof 13.
— Schwedenhof 11.
— Sinwellturm 13, 16, 28 (Abb. S. 12).
— Stadtwappen an der Kaiserstallung 10 (Abb. S. 9).
— Tiefer Brunnen 13.
— Vestnertorturm s. Sinwellturm.
— Vestnertor (Abb. 6).
— Unterirdischer Gang 31 f.
— Walpurgiskapelle s. Ottmarskapelle.
Bürger, Leonhard 214.
Burggrafen 10, 12.
Burggrafenburg s. Burg.
Burgkmair, Hans 135.
Burgschmidt, Daniel 58, 225 f.
Burgschmietbrunnen von Zadow 227.
Burgstraße Nr. 10, Scheurlsches Haus, Hof 186.
— — — Stübchen 80.
— Nr. 15, Fembohaus 195 (Abb. S. 192).
— — — Stukkaturen 206.
Büttnertanz, Haus zum 18.

Carl, Johann und Peter 196.
Celtis, Konrad 74, 100.
Chodowiecki 231.
Chörlein 49, 186, 189, 206 f. (Abb. S. 32, 48, 49, 188, 189, 190, 192, 206).
Christuskirche, Relief von Zadow 228.
Contumazgarten 9, 11, Wohnhäuser 213.
Cornelius 232.
Cramer-Klett, Reichsrat von 240.
Cyrillus, Pater 16.

Dacherker 189.
Decker, Hans 82.
— Paul 208.
Denner, Johann Christoph 204.
Deschler, Joachim 159.
Deutschhauskirche 24, 209 (Abb. S. 209).
Deutschordenshaus 24.
Deutschordensritter 24.
Diana 7.
Dietmair, Hans — von Schaffhausen 196.
Dietterlin, Wendel 194.
Dominikaner 25.
Dominikanerkirche 25, 39, 161, 202.
Dominikanerkloster 25, 31, 90.
Donatello 92, 208.
Doppelkapelle s. Burg.
Dorsch, Christoph 205.
— Susanne Marie 205.
Dosenmalerei 239.
Dötschmannsplatz Nr. 13, Fachwerkhaus 79.
— Nr. 20, Madonna 64.
Drahtzieherei 50.
Drechslerei 204.
Dresden 120, 124, 163, 164.
Dudelsackpfeiferbrunnen 108.
Dümpel, Veit 175, 200.
Dürer, Albrecht, d. ä. 65, 118, 119, 160.
— Albrecht, 3, 4, 15, 19, 37, 42, 54, 83, 95, 102, 106, 108, 109, 110, 116, 117, 118—143, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 154, 155, 159, 160 f., 162, 166, 172, 179, 181, 184, 200, 212, 225, 226, 230, 231, 232, 236, 240 (Abb. S. 95, 118—144).
Dürer, Hans 145.
Dürerbund 237.
Dürerdenkmal s. Albrecht Dürerdenkmal.
Dürerhaus 79 (Abb. S. 80).
Dürerplatz s. Albrecht Dürerplatz.
Dürers Grab 172 (Abb. S. 173).
Dürertürme s. Rundtürme.
Durlach 174.
Dyck, van 208.

Eberle, S. 229.
Eberlein, Georg 212.
Ebner 82.
Ebnersgasse Nr. 8, Backsteingiebel 33.
Ebracher Hof, Kapelle 70.
Eckelein von Gailingen, Raubritter 11.
Ecktürmchen 49.
Ehemann, Hans 170.
Eichstätt 107.
Einbringung der Reichskleinodien 37, 234
Eingemauerter Mönch 45.
Eisenbahnbediensteten-Kolonie 222.
Eisenbahnbrunnen auf dem Plärrer 227.
Eisenbahnbrunnen in Fürth 227.
Eisengitter 60, 168 f.
Eisenschneider 204.
Eisgruber, Sebastian 239.
St. Elisabethkirche 24, 39.
Ellenbogengäßchen, St. Georg-Standbild (jetzt im Berliner Museum) 60, 64.
Elsner, Jakob 149.
Enderlein, Kaspar 166 (Abb. S. 167).
Engelhardt, Daniel 162.
Eppelein von Gailingen s. Eckelein von Gailingen.
Erasmus von Rotterdam 133.
Erfurt 99, 106, 212.
Erlangen 119.
Ermels, Johann Franz 201.
Ernst von Brandenburg, Erzbischof 99.
Erwin, Meister 3, 45.
Erzguß 50, 98—108, 170—174, 202 f.
Essenwein, August von 36, 214, 216.
St. Eucharius-Kapelle s. Aegidienkirche.
Evangelisches Vereinshaus 218.
van Eyck 112.
Eyrich, Theodor 213, 214.

Faber-Castellsches Schloß in Stein bei Nürnberg 224, 227.
Fachwerkhäuser 29, 79.
Färberbrücke 27.
Fayencen 205 (Abb. S. 205).
Fazuni, Antonio 79, 168, 181 f., 183, 185.
Fembohaus 195 (Abb. S. 192).
— Stukkaturen 206.
Ferdinand I., Kaiser 170.

Ferdinand III., Kaiser 204.
Fetzergasse Nr. 12, Fachwerkbau 79.
Feuchtwangen 114.
Feuerbach, Anselm 172, **235 f.**
— Ludwig 236.
Feuerwache auf dem Hallplatz 47.
Feuerwachen 216.
Fischer, Johann Georg 180.
— Theodor 221.
Fleischbrücke 72, **196** (Abb. S. 196).
Fleischhaus 195 (Abb. S. 193).
— Wandbrunnen 195.
Fleischmann, Carl 236.
— Friedrich 231.
Flint, Paul 160 (Abb. S. 161).
Florenz 119, 122.
Flötner, Peter 107, **154—159**, 162, 174, 175, **186**, 204 (Abb. S. 155—158).
Folterkammer s. Rathaus.
Forchheim 64.
Förster, Joseph 213, 221.
Frank, Sigmund 238.
Frankfurt a. M. 179.
Frankreich 117.
Franziskaner 25.
Franziskanerkirche 25.
Frauenkirche 34, **36**, 93, 214 (Abb. S. 35).
— Bildwerke der Vorhalle 61 (Abb. S. 63).
— Männleinlaufen **36**, 166, 170, 234.
— St. Michaelschörlein 36, 91.
— Peringsdörfer Grabmal von Adam Kraft 90.
— Rebeckſches Grabmal von Adam Kraft 90 (Abb. S. 89).
— Tucheraltar 110.
— Vorhalle 61 (Abb. S. 63).
Frauentor, Aeußeres 53, 54.
— Inneres 27, 74.
Frauentorturm 216.
Freibrief der Unfreien Sygena 8.
— Friedrichs II. 4.
Freiburg 41, 45, 57.
Freiburger Bildhauerschule 56, 57.
Freiung s. Burg.
Frey, Agnes 119 f.
— Hans 119, 166.
— Gustav, Kunstschlossermeister 60.
Friedensmahl 1649 34, 201.
Friedrich Barbarossa, Kaiser 13.
— II., Kaiser 4.
— III., Kaiser 14.
— von Hohenstaufen 17.
— II., Markgraf von Brandenburg 70.
— IV., Markgraf von Brandenburg 152.
— der Weise, Kurfürst von Sachsen 78, 107, 120, 133, 162.
— II. von der Pfalz 161.
— Wilhelm von Brandenburg, der große Kurfürst 204.
Frommannstraße Nr. 1, Wohnhaus 219.
— Nr. 21, Villa 213.
Fugger 106.
Fünfeckiger Turm s. Burg.
Fünferhaus 88.
Fünferplatz 214.
Fünferplatz, Städt. Amtshaus 216 (Abb. S. 215).
Fürth 87, 227, 231.

Gaiser, Leonhard 239.
Gänsemännchenbrunnen **107 f.**, 226 (Abb. S. 107).
Gärtner, Friedrich von 212.
— Georg 200.
Geierbrunnen auf dem Geiersberg 227.
Geißler, Friedrich 230 f.
— Peter Karl 232.
— Rudolf 234.
Gelbgießer 50, 171.
St. Georg, Relief von Adam Kraft, Theresienstraße Nr. 23 89.
— — Winklerstraße Nr. 35 89.
— Standbild aus dem Ellenbogengäßchen **60**, 64.
— Standbild am Hause zum geharnischten Mann 171.
Gerhardt, Paul 129.
Germanisches Nationalmuseum 25, **47**, **214**, 227 (Abb. S. 210).
— Apostelfiguren aus Ton 60.
— von Bibrasches Zimmer 175.
— Brunnen von der Fleischbank 95.
— Chörlein des Sebalder Pfarrhofes 50.
— Dudelsackpfeifer (Holzmodell) 108.
— Dürer, Allerheiligenbild mit Rahmen (Kopie) 125 (Abb. S. 124).
— — Bewehnung Christi 120.
— — Herkules und die stymphalischen Vögel 122.
— — Karl der Große 37.
— — Kaiser Maximilian 133.
— — Kaiser Sigismund 38.
— — Rahmen zum Allerheiligenbilde 94, 125 (Abb. S. 95).
— Ecce homo (Dürernachahmung) 179.
— Enderlein, Kaspar, Taufschüssel und Taufkanne der St. Lorenzkirche 166 (Abb. S. 167).
— Epitaphien von den Nürnberger Friedhöfen 172.
— Feuerbach, Anselm, Skizze zum Einzug Kaiser Maximilians in Nürnberg 236.
— Fischer, Johann Georg, Kopie von Dürers Vier Aposteln 179 f.
— Flötner, Peter, Holzschuherscher Pokal 158.
— — Holzschnitzereien 157 (Abb. S. 157).
— St. Georg, Figur mit Blechrüstung vom Hause zum geharnischten Mann (Pilatushaus) 171.
— Globus des Martin Behaim 102.
— Gruppe des unbestechlichen Richters (Holzschnitzerei) 98.
— Hersbrucker Altar (Mittelschrein) 92.
— Hofmann, Hans, Kopie von Dürers Muffelbildnis 179.
— — Ecce homo 179.
— Kachelöfen 153, 174, 208.
— Kaulbach, Wilhelm von, Kolossalgemälde in der Kirche mit der Darstellung Kaiser Ottos III. in der Gruft Karls des Großen 232.
Germanisches Nationalmuseum, Kraft, Adam, Stationen 90.
— Küffner, Abrah. Wolfg., Kopie von Dürers Selbstbildnis in München 180.
— Kulmbach, Hans von, Die heil. Cosmas und Damian 145 (Abb. S. 146).
— Kupetzky, Bildnisse 201.
— Labenwolf, Pankraz, Gänsemännchen, Holzmodell 108.
— Lencker, Elias, Epitaph des Meisters 172.
— — Pokal der Nürnberger Schneiderinnung 164.
— Leyboldt, Andreas, Backformmodell 174.
— — Georg, Hafnerformen 174.
— Löffelholzischer Ofen 208.
— Madonna am Dürerplatz 4.
— Nürnberger Madonna 97 (Abb. S. 98).
— Penz, Georg, Bildnis des Feldhauptmanns Sebald Schirmer (Abb. S. 147)
— Pleydenwurff, Hans, Bildnis des Kanonikus Schönborn 112.
— — Kreuzigung 112 (Abb. S. 113).
— Preisler, Daniel, Kain und Abel 201.
— Rauchs Modell zum Dürerdenkmal 226.
— Reichskleinodienschrein 38, 65.
— Rüstungen (Abb. S. 169).
— Schäufelein, Hans Leonhard, Christus am Kreuz 143 (Abb. S. 145).
— Schöner Brunnen (Ueberreste) 58.
— Schrank mit Flötnerisch charakterisierten Ornamenten 174 (Abb. S. 176).
— Stoß, Veit, Kruzifix 92.
— — Madonna vom Wohnhause des Meisters 88.
— — Rosenkranztafel 93 (Abb. S. 94).
— Traut, Wolf, Taufe Christi 116.
— Vischersches Rathausgitter, Aufnahmen darnach 106.
— Wanderer, Friedrich, Bismarckfenster 234.
— Wolgemut, Michael, Gemälde 116.
— — Peringsdörfer Altar 114 (Abb. S. 115).
— Wurzelbauer, Johann, Holzmodell des Hastver-Grabmals 202.
— Zickſche Elfenbeinarbeiten 204.
Geschützgießerei 51.
Gesellschaft Museum 25.
Gesellschaft vaterländischer Industrie 238.
Geuder 170.
Geyer, Christian 36, 84.
Giotto 110.
Giovanni da Bologna 172.
Gläserner Himmel (Eingelegter Fachwerkbau) 79.
— Madonna 88.
Glasmalerei 65, **150—152**, 205, 238.
Glasmalereianstalt in München 238.
Glasschneider und -Aetzer 205.
Glim, Albrecht 161.
Glockendon, Albrecht 149.
— Georg 148.
— Niklas 147, **148 f.**
Gnauth, Adolf 214, 240, 241.

Godl, Stephan 107.
Goldene Bulle 36.
Goethe 2, 3.
Grafen von Nassau 50.
Graß, Abraham 200.
Grien, Baldung 143.
Grimm, Jakob 27, 68, 71.
Groß, Hans 72.
— Konrad 37, 38, 47, 48, 57.
Große Wage 74.
Grübel, Konrad 226.
Grübelbrunnen **226**, 233 (Abb. 227).
Grünewald, Matthias 143.
— Hans 168.
Guldenmundt, Hans 149.
Gümbel, Albert 58, 114.
Gustav Adolf 234.
Guttenberg, Heinrich 230.
— Karl 230.
Gymnasium 127.

Haller 110.
Hallertor 54, 217.
Hallgebäude siehe Mauthalle.
Hallisches Heiligtumsbuch 116.
Hamburg 178.
Hammer, Karl 241.
Hampe, Theodor 150, 181.
Handelsschulgebäude 27, **213**.
Handwerksleben 35, 50 f., 72.
Hanns der Parlier 58.
Hanselbrunnen im Spitalvorhofe 61, 170.
Hans Sachs-Denkmal 226.
Harburg 205.
Harrich, Jobst 179, 200.
Harscher, Martin 166.
Hartlieb, Georg 168.
Hartmann, Carl 232.
— Mathias, Christoph 232.
Hasenburg s. Burg.
Hastver, Claus 202.
Hauberisser, Georg von 41, 218.
Haug, Jobst 50.
Haupt, Albrecht 156, 159.
Hauptmarkt 31, **34**, 36, 200, 202 (Abb. S. 30).
— Turmartige Häuser 18.
— Nr. 11, Madonnenrelief von Adam Kraft 90.
— Nr. 15, Malerei (Heiltumsweisung und Seefahrer Martin Behaim) 37.
— Nr. 24, Haus aus dem 14. Jahrhundert 48.
— Nr. 26, Gotisierende Fassade 212.
Hauptpostgebäude (Karolinenstraße) 208, **220** (Abb. S. 221).
Hauptwache 72, 212.
Haus zum Büttnertanz 18.
Haus zum geharnischten Mann, Eckfigur eines Geharnischten (St. Georg) 171.
Hautsch oder Hautscher 214.
Hechingen 99.
Hecht, Emil 214.
Heidelberg 158, 182, 196.
Heideloff, Karl Alexander von 97, 187 **212**, 214, 225, 226, 232, 234, 239.
Heidenturm s. Burg.
Heiliggeistkirche 37 f., 70.
— Eiserne Tür im Chor 186.
— Grabmal des Hauses Groß 38, 57 (Abb. S. 56).
— Reichskleinodienschreine 65.
— Stukkaturen 206.
— Tumbengrab des Herdegen Valzner 63.
— Wandmalereien 38.
Heiliggeistspital 37 f.
— Hanselbrunnen 61, 170.
Heilsbronn, Kloster 87, 111.
Heilsbronner Hof 70.
Heiltumsweisung 36, 37.
Heim, Heinrich 236.
Heimburg, Gregor von 100.
Heinrich II., Kaiser 7.
— III., Kaiser 8.
— IV., Kaiser 17.
— der Stolze, Herzog von Bayern 17.
— der Parlier d. ä. **58**, 60.
— — d. j. 58.
St. Helena, Standbild am Amtsgebäude auf dem Fünferplatz 88.
Henkersteg **27 f.**, 29 (Abb. S. 18).
Henlein, Peter 170.
Henleinbrunnen s. Peter Henleinbrunnen.
Henneberg, Graf von 78.
Herdegen, Seitz 65.
Hering, Loy 155.
Herkules 7.
Herneisen, Endres 178.
Herrenkeller 27.
Herrentrinkstube 74.
Herrgottschwärzer 202.
Hersbruck 92, 114.
Hertelshof auf dem Paniersplatz 188.
Herzog, Leonhard 58, 227.
Heubrücke 27, 72.
Heumarkt (Theresienplatz) 170.
Heuß, Jörg 36, 170.
Hildenbrand, G. F. 213.
Himmelstor s. Burg.
Hirschelgasse Nr. 9, Tucherschlößchen 158 f., 175, 186 f.
— Nr. 21, Hirschvogelsaal 158, 175, 186 (Abb. der Seitentür S. 158).
— Nr. 21, Madonna 88.
— Nr. 28, Vertäfelung 177.
Hirschvogel (Hirsvogel), Aug. **152—154**, 174 (Abb. S. 152, 153).
— (Hirsvogel), Veit 150.
Hirschvogelkrüge 154.
Hirschvogelsaal 158, 175, 186 (Abb. der Seitentür S. 158).
Historischer Hof 76.
Höfe 76 f., 188, 190 f. (Abb. S. 75—78, 180, 184, 185, 187, 190, 191, 198).
Hofmann, Hans 179.
Hohenzollern (Burg) 212.
— Grafen von, als Burggrafen von Nürnberg 12.
Holbein, Hans d. j. 106, 154.
Holper, Barbara 118, 131 f. (Abb. S. 131).
— Hieronymus 65, 118, 160.
Holzschuher 158, 164.
— Hieronymus 19, 132 (Abb. von Dürers Bildnis S. 132).
Holzschuhersche Grabkapelle auf dem Johannisfriedhofe 70, 84.
— Grablegung von Adam Kraft 90.
Homann, Johann Baptist 195.
Horchheimer, Nikolaus 166.
Horn, Kunz 70, 116.
Hotel „Deutscher Kaiser" **215**, 216 (Abb. S. 214).
— Chörlein v. J. 1522 S. 189.
Hotel Viktoria 216.
Humanismus 74, 100—102.
Hussiten 71.

J. B., Meister 147.
J. S., Meister 160.
Jäger, Karl 232.
St. Jakobskirche 24, 39.
— Altarbilder in der Sakristei 110.
— Apostelfiguren aus Ton 60.
— Hauptaltar 64.
— Pietägruppe von Veit Stoß 97.
— — von einem unbekannten Meister (Abb. S. 97).
— Totenschilder 38.
Jähns 184.
Jamnitzer, Albrecht 162.
— Christoph 163, 200.
— Wenzel 160, **162 f.**, 172, 240 (Abb. S. 164).
Jerusalem 70.
Imhoff 76, 109, 110, 158, 161, 205, 206.
— Hans 132.
— Konrad 70.
— Peter 100.
— Haus auf dem Aegidienberg 187, 212.
Kgl. Industrieschule 221.
Industrie-Kulturvereins-Gebäude 223 f. (Abb. 225).
— Portalfiguren 228.
Infanteriekaserne (an Stelle des Deutschordenshauses) 24.
Innsbruck 103.
St. Jobster Kirche 39.
Johann Cicero von Brandenburg 107.
St. Johannisfriedhof **39**, 70, 90, **172**, 236.
— Dürers Grab 172 (Abb. S. 173).
— Epitaphien 172, 226.
— Holzschuherkapelle 70, 84.
— Nützelsches Epitaph von Schweigger 202.
— Schwanhardtsches Epitaph v. Schweigger 202 (Abb. S. 203).
St. Johanniskirche 39, 69, 216.
— Altärchen vom Meister des Tucheraltares 111.
— Hauptaltar 116.
Johannisstraße Nr. 1 und 3, Wohngebäude 214.
Josephsplatz Nr. 5, Chörlein 207.
Josua und Kaleb, Relief von Adam Kraft, Bindergasse Nr. 20, 88.

Irrerstraße Nr. 24 (Ecke der Lammsgasse) Giebel 195.
Ißmeier, Hans 216.
Italien 235.
Judenvertreibung 34.
Judenviertel 34, 38.
Jungfrauenadler 28.
Justizgebäude 25, **213**.
— Gemälde von Anselm Feuerbach im Sitzungssaal der Handelskammer 236.
Juvenell, Nikolaus 179, 200.
— Paul 179, 194, **200**.

Kachelöfen 15, 153, 174, 208.
Kaiserburg s. Burg.
Kaiserdenkmal (Wilhelm I.) 229 (Abb. S. 211).
Kaiserkapelle s. Burg.
Kaiserstallung s. Burg.
Kaiserstraße Nr. 13, Madonna 64.
Kalchreuth 87.
— Configuren (Apostelfolge) 60.
Kapelle zum heil. Grab (an Stelle der heutigen St. Lorenzkirche, 20.
Kapelle zum heil. Grab im Spitalhof 70.
Kappenzipfel 54.
Karl der Große 7, 21, 36, 37, 231.
— IV., Kaiser 34, 35, 36, 45, 60, 109.
— V., Kaiser 15, 161.
— VI., Kaiser 208.
Karlsbrücke 72, **208**, 217.
Karlsstraße Nr. 1, Bayerischer Hof 188.
— Nr. 3, Hof 192.
— — Wandvertäfelung 176.
— Nr. 13, Giebel 194.
— Nr. 23, Balkenschnitzereien im Hofe 186.
— — Vertäfelung 277.
Karmeliter 25.
Karmeliterkirche 25, 39.
Karmeliterkloster 25.
Karolinenstraße Nr. 1, Leykauffsches Kunstgewerbehaus 219 (Abb. S. 220).
— Nr. 8, Chörlein 207.
— Nr. 30, Chörlein 207 (Abb. S. 206).
— Nr. 32, Hauptpostgebäude 208, 220 (Abb. S. 221).
— Nr. 34, Giebel und Hof 194 (Abb. S. 191).
Kartäuserkirche 110.
Kartäuserkloster 26, 47, 214.
Kasimir IV. von Polen 92.
St. Katharina, Portalfigur an St. Sebald 56 (Abb. S. 65).
— (?) Statuette am Portal vor der Katharinenkirche 64.
St. Katharinenkirche 25 f., 38, 120.
St. Katharinenkloster 25, 178.
Katzheimer, Wolfgang 150.
Katzwang 87.
Kaulbach, Wilhelm von 232.
Kellner, Johann 239.
Kern, Leonhard 200.
Ketzel, Georg 70.
— Martin 84.
Kieser, Hans 219.
Kittler, Philipp 228.
St. Klarakirche 24, 69.
St. Klaraorden 24.
Klarinette 204.
Klein, Johann Adam **231**, 232 (Abb. S. 238).
Koburg 163.
Koburger, Anthoni 117.
Köchertszwinger s. Ludwigstorzwinger.
Kolmar 119.
Köln 45, 201.
Königstraße Nr. 2 (Ecke Kaiserstraße) Diatishaus 194.
— Nr. 26, Hof 77.
— Nr. 32 (Mohrenapotheke), Backsteingiebel 33.
— — Madonna 88.
— Nr. 33, Ostermayrsches Kunstgewerbehaus 221 (Abb. S. 222).
— Nr. 41, Etagenhaus 213.
— Nr. 55, Hotel „Deutscher Kaiser" 189, **215**, 216 (Abb. S. 214).
— Nr. 80, Hotel Viktoria 216.
Konrad I., Kaiser 8.
— II., Kaiser 8.
— III., Kaiser 17, 22.
Kornhäuser 10, 27, 72.
Kraft, Adam **10**, **36**, 43, 70, **74**, **77**, **83—91**, 93, 100, 166, 233 (Abb. S. 85—87, 89, 91).
Krafft, Fabrikbesitzer 234.
Krakau 92, 99, 145, 162, 202.
Kranach, Lukas 122.
Kramer, Theodor von 219, 220, **223 f.**, 228.
Krankenhaus (früheres) von Solger 213.
— (Neues) 217.
Krauß, Konrad 226.
Kreistaubstummenanstalt 221.
Kreling, August von 225, 227, **232**, **239 f.** (Abb. S. 239).
Kreussen 174.
Kreuzfelder, Johann 200.
Heil. Kreuzkirche 38, 110.
— Hauptaltar 91, 92, 114.
— Totenschilde 38.
Kriegerdenkmal 226.
Kronborg, Schloß bei Kopenhagen 172.
Krug, Hans d. ä. 162.
— Ludwig 162.
Kuch, Georg 221.
Küfner, Friedrich 216, 219.
Küffner, Abraham Wolfgang 180.
Kuhn, Hans und Heinrich 200, 205.
Kühn, Ludwig 234, **237** (Abb. S. 235).
Kühn, Paulus 60.
Kulmbach, Hans von 102, **144**, 152 (Abb. S. 146).
Kunigunde, Kaiserin 7, 16, 21.
Kunigundenkapelle 21.
Kunsthandwerk 64—66, 151—78, 203—206.
Künstlerhaus 216.
Kgl. Kunstgewerbeschule 231, 232, 236, **239**.
— Gebäude 216.
Kunstschmiede und -schlosser 168—170.
Kupferschmiede 165 f.
Kupetzky, Johann **201**, 230.
Kutscherhof 190 (Abb. S. 180).
Labenwolf, Georg 172.
— Pankraz 107, 162, 172 (Abb. S. 198).
Ladislaus von Böhmen 66.
Laibach 153.
Lambert von Hersfeld 20.
Lammsgasse Nr. 6, Turm 18, 28.
Landauer, Berthold 110.
— Matthäus 70, 84, 90.
Landauerbräderkapelle **70**, 125, 150.
Landauerbräderkloster 26, 70.
Lange Brücke s. Karlsbrücke.
Laufergasse (Aeußere) Nr. 17, Hof 190 (Abb. S. 187).
— Haus zum goldenen Rößlein 216.
Laufenschlagturm 26, 28.
Laufertor 53, 54.
Laufertorbrunnen 227.
Laufertorgraben Nr. 41, Etagenhaus 224 (Abb. S. 224).
Lautensack, Hans Sebald 154.
Leibold, Albrecht, Kunstschlossermeister 60.
Leigebe, Christian 204.
Leipzig 231.
Leistner, Georg 227.
Lencker, Elias **164**, 172.
— Hans 163.
Lenz, Christoph 226, 240.
Leonardo da Vinci 140.
St. Leonhardskirche 39.
Leopold I., Kaiser 203, 234.
Leybold, Andreas 174, 200.
— Georg d. j. 174.
Leyden, Lukas von 162.
Leykauffsches Kunstgewerbehaus 219 (Abb. S. 220).
Linde im Burghof s. Burg.
Lindenast, Sebastian 36, 165.
Lissabon 138.
Lisenengiebel 32 f.
Lobsinger, Hans 166.
Lochgefängnisse 31.
Lochner, Cunz 168.
Löffelholz 208.
Löffelholzkapelle und -altar s. Sebalduskirche.
Lohr, Otto 241.
London 137, 161.
Lorenzer Friedhof 70.
St. Lorenzer Graben, Kornhaus 72.
Lorenzer Pfarrhof 212.
Lorenzer Schulhaus, Backsteingiebel 33.
St. Lorenzkirche **20**, 39, **44—47**, **68 f.**, 218, 219 (Abb. S. 46, 62, 66, 69).
— Altartafeln vom Meister des Löffelholzaltars 112.
— Bildwerk über dem westlichen Portal der Südseite 69.
— Bildwerke des 14. Jahrh. 57 f.
— Böhmischer Löwe 45.
— Brauttürhalle 68.
— Chor 45, 68, 81 (Abb. S. 66, 69).
— Deokarusaltar 61, 110.
— Dreifaltigkeitsrelief an der Sakristei 70.
— Eisengitter am nördl. Portal 168.
— Englischer Gruß von Veit Stoß 95 (Abb. S. 96).

St. Lorenzkirche, „Gänsebuch" (Missale von J. Elsner) 149.
— Glasfenster 68.
— Hängeleuchter von Peter Vischer d. ä. 98.
— Hauptaltar 225.
— Imhoffscher Altar 109 (Abb. S. 111).
— Kaiserfenster von Friedrich Wanderer 234.
— Kanzel 225.
— Kopie der Mitteltafel des Paumgärtnerschen Altars von Dürer 120.
— Krellscher Altar 117.
— Kressisches Epitaph 107.
— Leuchtertragende Engel am Hauptaltar 225.
— Monstranz des Sakramentshäuschens 65.
— Oelbergbaldachin 68.
— Passionsbilder vom Meister des Wolfgangsaltars 110.
— Portalbildwerk 57 (Abb. S. 62).
— Rattenrelief an der Treppe 45.
— Sakramentshäuschen 44, 86 (Abb. S. 86).
— Sakristei 68.
— Sakristeitreppe 68 (Abb. S. 69).
— Teppiche, 64, 178.
— Totenschilde 38.
— Tucherfenster von Springlin 205.
— Volckamersches Fenster 150 (Abb. S. 151).
— Wolfgangsaltar 110.
Lösch Ernst 236.
Lothar, Kaiser 17.
Löwensäule 57.
Lübeck 106.
Lucidel s. Neuchatel.
Ludwig der Bayer, Kaiser 31, 35, 38, 48, 235.
— Relief s. Rathaus.
Ludwig I., König von Bayern 238.
Ludwigsfeld, Wohnhäuserkolonie 221.
Ludwigstorzwinger 54, 216.
Luginsland Burg.
Luitpold, Prinzregent, Denkmal 229 (Abb. S. 230).
Luther 107, 126, 128, 129, 133, 139, 204.

Madonnen, Standbilder an Häusern 64, 88 f.
Madrid 124, 132.
Magdeburg 99, 102.
Mahlertor s. Molertor.
Mainz 158.
Maison, Rudolf 227.
Makart 232.
Maler, Christian 204.
Malerakademie 200, 231, 239.
Malerei 34, 64. 109—149, 178—180.
Männereisen 27.
Männleinlaufen s. Frauenkirche.
Mantegna 120, 121.
Marcanton Raimondi 146.
Margarete von Holland, Gemahlin Kaiser Ludwigs des Bayern 31.
Maria Magdalenenorden 24.
Marienplatzbrunnen 227 (Abb. S. 228).
Marienvorstadt 213.
Markgrafen von Brandenburg 12, 30.
Markthalle 217 (Abb. S. 217).
Marstall 27.
St. Marthakirche 38.
Martin Behaim-Denkmal 227.
St. Martinskapelle 1.
Marx, Christoph 205.
Mauritiusbrünnlein von Peter Vischer (Theresienstraße Nr. 7) 100.
Mauthalle 27, 74 (Abb. S. 67, 73).
Maxbrücke 72.
Maximilian I., Kaiser 80, 102, 103, 106, 107, 132, 134, 136, 137, 152, 165, 232.
— II., Kaiser 163.
— I., Kurfürst von Bayern 179.
Maxplatz Nr. 15, Fassade 192.
Maxplatzbrunnen von Heideloff 212.
Maxtor 54.
Maxtorgraben, Villa 216.
Mayer, Friedrich Karl 232.
Meitzen 98, 99.
Meißner, Max 229.
Meister Berthold 34.
— des Löffelholzaltares 112.
— des Tucheraltares 110 f.
— Erwin 3, 45.
— J. B. 147.
— J. S. 160.
— Rudolf 50.
— v. J. 1551 160.
Meisterlin, Sigmund 100.
Meistersinger 26.
Melanchthon 127, 133, 139.
Melanchthondenkmal 225.
Melanchthonplatz, Schulhaus 217.
Meldemann, Nikolaus 149.
Mendel, Konrad 47.
— Marquard 47.
Mendelsche Brüderkapelle 47.
Zwölfbrüderhaus 47.
Michahelles, Kirchenrat 228.
von Millersche Erzgießerei in München 229.
Minnesängerbrunnen 228 (Abb. S. 229).
Mögeldorf 8.
Mohacs 202.
Molertor 17.
Monbéliard 166.
Moritzkapelle 34, 38, 202 (Abb. S. 37).
— Conrelief 60.
Moskau 202.
Mozart 2.
Muffel, Niklas 33.
Muggendorfer Weg, Städt. Arbeiterhäuser 216.
Müller, Bernhard 178.
— Hans 213.
— — Baumeister 72.
Mummenhoff, Ernst 7, 10, 18, 38, 50, 193, 197.
München 65, 106, 116, 163, 170, 229, 231, 232, 238, 240.
— Pinakothek 112, 114, 119, 120, 125, 139, 147, 161, 180.
München, Bildhauerschule 228.
Museumsbrücke 25, 72, 208.
Musikschule 217.

Nassau, Adolf von 50.
— Grafen von 45, 50.
Nassauerhaus 18, 49 f., 219 (Abb. S. 48).
— Brunnen mit Statue Adolfs von Nassau 212.
Neidhardt, Max 221.
Nero, Tiberius Claudius 7.
Neuchatel, Nikolaus 178 (Abb. S. 179).
Neudörfer, Johann 74, 149, 163, 178, 180, 182.
Neutor 25, 53.
Neutorbastion (Doktorszwinger) 182.
Neutorturm 182.
Neuwied 133.
Neptunbrunnen auf dem Hauptmarkt 202.
Niederlande 65, 117, 137, 139.
Niederländische Malerei 111.
St. Nikolauskapelle 70.
Nisterfches Fabrikgebäude 216.
— Wohnhaus 216.
Nonnengarten, St. Katharina (?) am Portal 64.
Nördlingen 143.
Noricus 7.
Nürnberger Eier 70.
— Madonna s. Germanisches Nationalmuseum.
— Stadtwappen 10, 28, 74, 75 (Abb. Titelblatt u. S. 9, 73, 87, 170).
Nützel 202.
Nymphenbrunnen auf der Hallerwiese 227.

Obstgasse Nr. 2, Hofarkade 194.
— Nr. 5, Fachwerkhaus 79.
Obstmarkt 18, 36.
— Nr. 1, Madonna 88.
— Nr. 2, Madonna 88.
— Nr. 16, Madonna 64.
— Nr. 22, Chörlein 77.
Ochse, steinerner, auf dem Fleischhausportal 195 (Abb. S. 193).
Offenbach 234.
Offizierskasino 223.
Ornamentstecher 146—148, 159 f.
Ortlieb, Ulrich 50.
Osnabrück 232.
Ostermayrsches Kunstgewerbehaus 221 (Abb. 222).
Oesterreich 117.
Ottensoos 87.
Ottheinrich, Pfalzgraf 182.
Ottmarskapelle Burg.
Otto IV., Kaiser 24.
Oyrl, Philipp van 195.

Palladio 3.
Pantersplatz Nr. 9, Hertelshof 188.
— Nr. 17, Toplerhaus 192 (Abb. S. 188)
— Nr. 20, Grolandhaus 79.
Papiermühle von Ulman Stromer 51.
Paris 92, 146, 163, 230.
Paul, Bruno 222.

Paul I., Kaiser von Rußland 202.
Paumgärtner 120.
Pegnesischer Blumenorden 200.
Pegnitz, Häuserpartie 79 (Abb. S. 81 u. 196).
Pegnitzeinfluß 54 (Abb. S. 53).
Pegnitzausfluß 54.
Peller, Martin 193, 194.
Pellerhaus 187, 193, 196, 197 (Abb. S. 189, 190).
— Vertäfelungen 177 (Abb. S. 177).
— Kamine 194.
Pelzer, Alfred 182.
Penz, Georg 60, 136, 146 f. (Abb. S. 147).
Peringsdörfer 90, 114.
Peststadel 73.
Peter, Geselle, Seidensticker 178.
Peterheide 232.
Peter Henlein-Brunnen 229.
Peterhof bei St. Petersburg 202.
St. Peterskapelle (an Stelle der heutigen Sebalduskirche) 20.
St. Peterskirche (Alte) 39.
— (Neue) 218.
— — Wandgrab von Fadow 228.
Petzold, Hans 165 (Abb. S. 165).
Peunt 70, 202.
Peuntgebäude 197.
Pfann, Hans 190.
— Paul 221, 229.
Pfannhof s. Kutscherhof.
Pfeifenkopfmalerei 239.
Pfenning 110.
Pfinzing 152.
— Melchior 162.
Pilatushaus s. Haus zum Geharnischten Mann.
Pilgerhospitäler 38.
Pirkheimer, Wilibald 102, 124, 126, 127, 134, 172, 212 (Bildnis, Stich von Dürer S. 133).
Plattner 168.
Pleydenwurf, Hans 112, 114 (Abb. S. 113).
— Wilhelm 60, 115 f.
Plobenhof 48, 79.
Poeten- und Philosophenschule 74, 100.
Polen 98, 117, 145.
Poliklinik am Pegnitzeinfluß 218 (Abb. S. 218).
— Reliefschmuck von Fadow 228.
Polytechnische Schule 212, 218.
Poppenreuth 20.
Portugal 92.
Postdienstgebäude am Bahnhof 221 (Abb. S. 223).
Postgebäude in der Theresienstraße 18.
Poussin 201.
Prag 36, 124, 172, 173.
Prager Malerschule 109.
Prater, Minnesängerbrunnen 228.
Predigermönche s. Dominikanermönche.
Predigerkirche s. Dominikanerkirche.
Preisler, Daniel 201.
— Johann Daniel 201, 208, 230.
— Johann Justin 200, 205, 230
Preisler, Susanne Marie 205, 230.
Preißlerstraße, Schulhaus 216.
Preßburg 201.
Preuning, Paul 154.
Prinzregententendenkmal (Luitpold) 229 (Abb. S. 230).
Pronner, Leo 204.
Pückler-Limpurg, Graf Siegfried 56.
Pütt, Hans van der 204.
Pylipp, Hans 216, 236.

Rathaus 31—34, 74 f., 197—201 (Abb. S. 32, 33, 75, 198, 199).
— Adlerwappen 33 (Abb. s. Titelblatt).
— Amtsgebäude am Fünferplatz 216 (Abb. S. 215).
— Apollonbrunnen im Hofe 107.
— Beheimsche Teile 74 f. (Abb. S. 75).
— Brabantia und Norimberga, Relief im großen Saale 31.
— Brunnen von Labenwolf 107 (Abb. S. 198).
— Deckenmalerei im kleinen Saal 200.
— Einbringung der Reichskleinodien, Gemälde von Paul Ritter 234.
— Eisengitterungen 168.
— Eiserne Türklopferunterlage 170 (Abb. S. 170).
— Erweiterungsbau von Jakob Wolff d. J. 197—201.
— Erweiterungsbau von Essenwein 214, 216.
— Fassadenmalereien (nicht mehr vorhanden) 34.
— Flötnersche Tür im Standesamtssaal 158.
— Folterkammer 31.
— Friedensmahl, Gemälde von Sandrart 201.
— Galgen (sogenannter) 33.
— Gesellenstechen, Stuckrelief 200.
— Großer Hof 75, 198 (Abb. S. 75, 198).
— Großer Saal 34 (Abb. S. 33).
— Grundsteinmedaille v. J. 1619 197.
— St. Helena-Standbild a. Erweiterungsbau (Fünferhaus) 88.
— Holzdecke des kleinen Saales 175.
— Hölzernes Tonnengewölbe im großen Saal 34 (Abb. S. 33).
— Kachelöfen von Leybold und Vest (nicht mehr vorhanden) 174, 200.
— Kamine 200.
— Kleiner Hof 76.
— Kronleuchter des großen Saales 175.
— Lochgefängnisse 31.
— Ludwig der Bayer (Relief im großen Saal) 31.
— Ostgiebel des großen Saales 32 (Abb. S. 32).
— Pilaster des eingeschmolzenen Vischerschen Gitters von Beck 175.
— Portale 200 (Abb. S. 199).
— Reliefs im großen Saal 31.
— Schöne Treppe 217.
— Wandmalereien (nicht mehr vorhanden) des 14. Jahrhunderts 34, 64.
Rathaus, Wandmalereien im großen Saal 136, 146, 200.
— Wappenfenster im großen Saal 205.
— Vischersches Gitter (eingeschmolzen) 106, 231.
— Portal des Standesamtssaales von Abbeck und Dümpel 175, 200.
Rauch, Christian 226.
Raueneck, Heinrich Marschalk von 84.
Reformation 126—128.
Regensburg 3, 7, 16, 18, 106, 143, 178, 196, 231, 238.
Regiomontanus 100.
Reichenschwand 202.
Reichsheiligtümer 36 u. 37.
Reichskleinodien 36, 37.
Reichskleinodienschrein s. Germanisches Nationalmuseum.
Reichstage in Nürnberg 36.
Reindel, Albert 58, 212, 230, 231, 232, 239.
Reitbahn 27.
Rembrandt 119.
Rheinischer Städtebund 30.
Richter, Ludwig 234.
Riedinger 231.
Riemerschmid, Richard 241 (Abb. S. 242).
Ritter, Christoph 203.
— Lorenz 234 (Abb. S. 237).
— Paul 234 (Abb. S. 233).
— Wilhelm 235.
Rivius 156.
Rochusfriedhof 70, 172.
— Grab Peter Vischers 106, 172.
St. Rochuskapelle 70, 78.
— Glasmalereien 152.
Roger van der Weyden 84, 112.
Röhm, David 213.
Rom 146, 202.
Romedi, Johann Konrad 205.
Römhild 99.
Roritzer, Konrad 68.
Rosenau 235.
Rosenberg, Marc 162.
Rosenhoff, F. R. J. 201.
Rosenplüt, Hans 50.
Rößner, Cuntz 103.
— Johann 226, 227, 240.
Rotermundt, Gottfried u. Lorenz 58, 225.
Rotgießer 50, 171.
Roth b. Nürnberg 241.
Rothbart, Theodor und Ferdinand 232.
Rothschild 163.
Rubens 113.
Rudolf, Meister 50.
— von Habsburg 45.
— II., Kaiser 205.
Rudolstadt 241.
Rümann 229.
Rugsamt 35, 72.
Rundtürme (sogenannte Dürertürme) 13, 53, 54, 182—184 (Abb. S. 183).
Ruprecht, Johann Christian 180.
Rüstungen 168 (Abb. S. 169).

Sachs, Hans 50, 128, 136, 147, 149, 160, 166, 172, 178.

Sachsendenkmal s. Hans Sachs-Denkmal.
Salvatorkirche s. Karmeliterkirche.
Sandrart, Jakob von 201.
— Joachim von 201.
Sandstein als Baumaterial 33 f., 218.
Sängervasen im Maxfeld 226.
Santerleuthe, Josef 238.
Schaper, Johann 205.
Schatzbehalter 117.
Schau 70, 72.
Schäufelein, Hans Leonhard 116, 120 **143** (Abb. S. 145).
Schedel, Hartmann 100.
Schedelsche Weltchronik **100**, 116 (Abb. S. 117).
Schenkendorf, Max von 4.
Scheurl, Christoph 102.
Scheurlsches Haus 80, 186.
Schießgraben am Sand 26.
— bei der alten Reitbahn 27.
Schießhaus am Sand 196 (Abb. S. 194).
Schildgasse Nr. 23 Malerei (Karl IV.) 37.
Schiller 232.
Schlögl, Rudolf 240.
Schmeißner, Jakob 223 (Abb. 224).
Schmidmer 213.
Schmitz, Joseph **41**, 69, **217 f.**
Schneppergraben 31.
Schön, Erhard 144.
Schönberg, Meinhard von 184.
Schöner Brunnen **57—60**, 64, 212, 217, 227, 231 (Abb. S. 59 u. 61).
Schongauer, Martin 119, 154.
Schonhofer 60.
Schottenkirche s. St. Aegidienkirche.
Schottenkloster 24.
Schottenmönche 24.
Schreyer, Sebald 84.
Schuldbrücke 27, 72.
Schuldtürme 27.
Schulhaus von St. Sebald 72.
Schultheiß als Oberhaupt der Stadt 12.
Schulz, Otto 69, 218.
Schuster, Johann Martin 201, 208.
Schütt, Insel 26, 78, 186 (Abb. S. 81 u. 181).
Schütz, Heinrich 51.
Schützenbrünnlein auf der Hallerwiese 227.
Schützenhaus 178.
Schwabach 87, 91, 95, 116.
Schwanhardt, Georg 202, **205**.
— Heinrich 205.
— Sophie, Susanne und Marie 205.
Schwarz, Hans 162.
Schwedenhof s. Burg.
Schwerin 163.
St. Sebald 20.
— Standbild Winklerstraße Nr. 15 S. 64.
— Standbild und Relief Theresienplatz Nr. 2 u. 4 S. 64.
Sebalder Friedhof 34, 38, 72.
— Pfarrhof 202.
— — Chörlein aus dem 14. Jahrhundert 50, 57 (Abb. S. 49).
— — Chörlein v. J. 1514 186, 189.
— Schulhaus 72.
St. Sebalduskirche **20, 22—24**, 27, 28, **39—44**, 64 (Abb. S. 23, 39, 40, 42, 43).
— Aelteste nicht mehr vorhanden. Teil 20.
— Bildwerke des 14. Jahrhunderts 56, 57, 61 (Abb. S. 65).
— Brauttüre 41 (Abb. S. 42).
— Büste des † Kirchenrates Michahelles von Fritz Zadow 227.
— Chörlein im Ostchor 43.
— St. Christophorus an der Löffelholzkapelle 82.
— Christus an der Löffelholzkapelle (Erzguß) 202.
— Christus am Kreuz mit Maria und Johannes über dem Hauptaltar von Veit Stoß 92.
— Christusknabe von Schweigger auf dem Tucheraltar 202.
— Ebnersches Madonnenrelief 82.
— Engelschörlein 23.
— Glasmalerei des 14. Jahrhunderts 64.
— Hallerscher Altar 110.
— Hauptaltar 225.
— Heimsuchungsgruppe im Ostchor 64.
— Heinrich II., Statue 56.
— Imhoffsches Fenster 205.
— Jüngstes Gericht, Steinrelief von Veit Stoß 93 (Abb. S. 93).
— Kanzel von Schweigger (abgebrochen) 202.
— — von Rotermundt 225.
— St. Katharina, Portalfigur 56 (Abb. S. 65).
— Kluge und törichte Jungfrauen an der Brauttüre 42, 56.
— Kreuztragungsrelief von Adam Kraft 90.
— Löffelholzaltar 82, 112.
— Löffelholzkapelle 22, 82, 98.
— Madonna von Stephan Godl 107.
— Madonna im Strahlenglanz, Holzschnitzwerk 82 (Abb. S. 82).
— Markgrafenfenster 152.
— Maximiliansfenster 152.
— Ostchor 40 (Abb. 39, 40).
— Oestliche Krypta 20.
— Paradiesbild von Johann Kreuzfelder 200.
— Pfinzingsches Fenster 152.
— Rieterscher Christus 81.
— Schreyersches Erabmal von Adam Kraft 84 f. (Abb. S. 85).
— Sebaldusgrab 65, 100, **102—106**, 231 (Abb. S. 101, 103—105, 108).
— Sebaldusschrein 65.
— Sebaldusstatue an einem Vierungspfeiler 82.
— Steinreliefs im Ostchor von Veit Stoß 93.
— Taufkessel 98 (Abb. S. 99).
— Tucheraltar von Hans von Kulmbach 145.
— Tympanon mit Weltgericht an der Südseite 56.
— — mit Tod der Maria an der Nordseite 61.
St. Sebalduskirche, Volckamersches Fenster 150.
— — Verkündigung, Bildwerk i. Ostchor 64.
— Wandtabernakel (Sakramentshäuschen) 43, 61, 86 (Abb. S. 45).
— Welt, Statue an der Nordwand 56.
— Westl. Teil 23, 39 f. (Abb. S. 23 u. 39).
— Wiederherstellung 41, 218.
Seegy, Otto 216.
Seeling, Heinrich 222.
Seidl, Emanuel 213.
Selzer 15.
Senfenschmid, Johann 117.
Serlio 160.
Sibmacher, Hans 160.
Siebenbürger, Valentin 168.
Sieben Zeilen 26.
Siechkobel 38, 72.
Sigismund, Deutscher Kaiser 37, 38, 50, 71.
— I. von Polen 162.
Sinwellturm s. Burg.
Solger, Bernhard 25, **212 f.**, 214, 225.
Solis, Virgil **159**, 160, 162 (Abb. S. 159).
Sonderfiechen 72.
Speier 25.
Spengler, Lazarus 127, 172.
Spital s. Heiliggeistspital.
Spitalkirche s. Heiliggeistkirche.
Spitalfriedhof 70.
Spitalplatz 17.
Spittlertor 53, 54 (Abb. S. 183).
Spittlertorgraben (Abb. S. 51).
— Nr. 49, Villa Faber 213.
Springinklee, Hans 17, 143 f.
Springlin 205.
Stadtbibliothek 25.
Stadtbild, Blick von der Lorenzkirche aus (Abb. S. 1).
Stadtgraben s. Befestigungswerke.
Städtisches Archiv 25.
Stadtmauer s. Befestigungswerke.
Stadtplan des Hieronymus Braun v. J. 1608 26.
Städtische Sammlung, Feuerbach, Anselm, Amazonenschlacht 236.
— Geißler, Peter Karl, Volksfest auf der Peterheide, Aquarell 232.
— Jäger, Karl, Kaiser Maximilian in Dürers Werkstatt 232.
Stadttheater (Früheres) 27, 213.
— (Neues) 222 f.
Stadttore 53.
Stahlstich 231.
Starck, Johann und Georg 202.
Stationen von Adam Kraft 84, 90 (Abb. S. 91).
— — (Kopien von Leisner) 227.
Stein b. Nürnberg 224, 227.
Steinerne Brücken 71.
Stengel, Hans 174.
St. Stephanus 84.
Sterngasse, Wohnhaus 216.
Stoß, Veit 83, 91, **92—98**, 125, 172 (Abb. S. 88, 93—96).
Straßburg 2, 45, 143.
— Bildhauerschule 57.
— Straßenpflasterung 71.

Straßenzüge 29.
Strauch, Lorenz 178.
Stromer, Ulman 51.
Stuttgart 178, 212, 213.
Sueß, Hans s. Kulmbach, Hans von.
Sutte 38.
Sygena, Freibrief der Unfreien 8.
Synagoge 26, 36, **213**, 215.
Syrlin d. ä. 86.

Taschenuhren 170.
Telegraphengebäude auf dem Hauptmarkt 34, 213.
Teppichwirkerei 78.
Teschler s. Joachim Deschler.
Tetzelgasse, Turm 18.
— 23, Hof 191.
— Peststadel 73.
Tetzelkapelle s. Aegidienkirche.
Teufelswette 16.
Thausing, Moritz 129.
Theater s. Stadttheater.
Theresienplatz Nr. 2, St. Sebaldfigur 64.
— Nr. 4, St. Sebaldfigur 64.
— Nr. 8, (Früher) Klettsches Haus 212.
Theresienstraße Nr. 7, Hof 77 (Abb. S. 78).
— — Mauritiusstatuette von Peter Vischer d. ä. im Hofe 100.
— — Portal und Chörlein 79.
— Nr. 9, Front 212.
— Nr. 11, Postgebäude 18.
— Nr. 23, St. Georgsrelief von Adam Kraft 89.
Thode, Henry 109, 112.
Tiberius, Kaiser 7.
Tiefer Brunnen s. Burg.
Tiergarten, Burggräflicher 28.
Tiergärtnertor 28, 79, 182.
— Turm **28**, 182 (Abb. S. 19).
Tölz 232.
Toplerhaus 192 (Abb. S. 188).
Torgau 78, 99.
Totenschilde 38.
Traut, Hans 25, 116.
— Wolf 116.
Tritonbrunnen auf dem Marktplatz 202 (Abb. S. 197).
Triumphbogen für Kaiser Leopold 203.
Trödelmarkt 28.
Trost, Gottlieb 208.
— Johann 25, 206.
Tucher 106, 110, 145, 202.
Tucherschlößchen 158 f., 175, **186**, 212.
Tucherstraße Nr. 13, St. Nikolaus 64.
— Nr. 15, Hof 186 (Abb. S. 185).
— Nr. 20, Chörlein 207.
— — Historischer Hof 76, 100, 190 (Abb. S. 76).
— Nr. 21, Hof 190.
— Nr. 46 (Ecke der Neuen Gasse) Renaissancebau 191.
Tucherzwinger s. Ludwigstorzwinger.
Tuchhaus 34.
Tuchmacher 31.
Tugendbrunnen 173 (Abb. S. 175).
Turm bei der Heuwage 27.
Tuscher, Markus 201.

Ullmann, Ludwig 220.
Ulm 78, 83, 86.
Ungarn 98, 117, 162.
Unger, Georg 13, 182, 183.
Unschlitthaus 27, 73.
Untere Talgasse Nr. 9 (Beim Schießgraben) Fachwerkstadel 79.
Unterirdische Gänge 31 f.
Utrecht 201.

Valzner, Herdegen 63.
Varnbueler, Ulrich 133.
Venedig 119, 124, 153, 196, 236.
Vest, Georg 174, 200.
Vestnertor 182.
Vestnertorgraben 54.
Vestnerturm s. Burg, Sinwellturm.
Viatis, Bartolo 194.
Vischer, Hans 102, 107 (Abb. S. 106).
— Hermann d. ä. 98 (Abb. S. 99).
— — d. j. 102 f., 107, 116.
— Peter d. j. 83, **98—107**, 166, 172, 225 (Abb. S. 101, 103—106, 108).
— — d. j. 102 f., 107.
Vitruv 156.
Vogel, Bernhard 201.
Volckamer 64, 150.

Wackenroder 3.
Waffenplätze (Places d'armes) 53.
Waggasse Nr. 11, Fachwerkbau 79.
Waggebäude 74.
— Relief von Adam Kraft 87 (Abb. S. 87).
Waisenhaus 221.
Walch, Jakob s. Barbari.
Wallenstein 72.
Wallraff Heinrich 58, 60, **216**.
Walpurgiskapelle s. Burg, Ottmarskapelle.
Walther, Bernhard 79, 100.
Konradin 215 241 (Abb. S. 215).
Wanderer, Friedrich 15, 16, 36, 37, **226**, **232—234**, 241.
— Georg Wilhelm 232.
Wasserturm 28 (Abb. S. 18).
Wechter, Georg 160.
Wehrgänge 13, 54 (Abb. S. 52 u. 55).
Weibereisen 27.
Weimar 107.
Weinmarkt Nr. 10, Barockbau 208.
— Nr. 11, Giebel 194.
— — Stukkaturen von Kuhn 206.
— Nr. 12, Barockbau 208.
— — Madonna 88.
— Nr. 14, Madonna 64.
Weinstadel **28**, **29**, 79 (Abb. S. 18).
Weintraubengasse Nr. 2 (Krokodil), Stukkaturen 206.
Weiskopf Wolf 174.
Weißer Turm 27, 28.
— Durchbruch 216.
Weizenbräugebäude 27, 206.
Weltchronik von Hartmann Schedel 100.
Wenzel, Kaiser 36, 47.
Wendelstein 218.
Wernher, Kaspar 170.
Weßler, Hans 205.
Weyer, Gabriel 200.
Wien 100, 110, 125, 133, 137, 154, 159, 162, 164, 204, 231, 235.
Wilder, Georg Christian 70, 189, **231**, 232 (Abb. S. 71).
Wilhelm I., Kaiser, Denkmal 229 (Abb. S. 211).
Wilhelm von Worms 168.
— II., Kaiser 229.
Will, Johann 39, 216.
Winklerstraße Nr. 1, Höfchen 186 (Abb. S. 184).
— Nr. 3, Madonna 64.
— Nr 5, Hof 77.
— — Stukkaturen 206.
— Nr. 15, St. Sebald-Standbild 79.
— Nr. 17, Gotische Fassade und barockes Chörlein 79.
— Nr. 22, Waggebäude 74, Relief von Adam Kraft 87 (Abb. S. 87).
— 24, Verkündigungsgruppe von Adam Kraft 89.
— Nr. 35, St. Georgsrelief 89.
— Nr. 37, Ecktürmchen 49.
Wismutmalerei 174.
Wissenbach 155.
Wittenberg 98, 106, 107, 120, 122.
Wohnhaustypus 79 f, 188—195.
Wöhrd 162.
— Bastei 54, 185, 197
— Kirche s. Bartholomäuskirche.
Wolfenbüttel 149.
Wolff, Jakob d. ä., 193, 196.
— — d. j. 184, 197, 198, 214.
Wölfflin, Heinrich 133.
Wolfgangskapelle s. Aegidienkirche.
Wolgemut, Michael 60, **91 f.**, **112—117**, 118, 122 (Abb. S. 114, 115, 117).
Wulfing, Bischof von Bamberg 34.
Wunderburggasse, Madonna 88 (Abb. S. 88).
— Nr. 8, Rokokozimmer 208.
Wünscher, Arthur 221.
Würzburg 202.
Wurzelbauer, Benedikt 172, 173 f. (Abb. S. 175).
— Johann 202.

Zachariasbad (nicht mehr vorhanden) 79.
Zadow, Fritz 227 f.
Zan, Bernhard 160.
Zenger, Karl von 222.
Zeughaus, Portal 73.
— Treppenturm 196 (Abb. S. 195).
— Türklopfer (Kopie) 170.
Zeughäuser 27, 73.
Zick, David 204.
— Lorenz 204.
— Peter 204.
— Stephan 204.
Ziegler, Georg 240.
Zinngießer 50, 166 f.
Zirndorf 218.
Zisterzienser 24.
Zünfte 35.
Zürich 155.
Zwickau 114.
Zwinger 54.
Zwölfbotenkapelle 47.
Zwölfbrüderhaus 47.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03151 1010